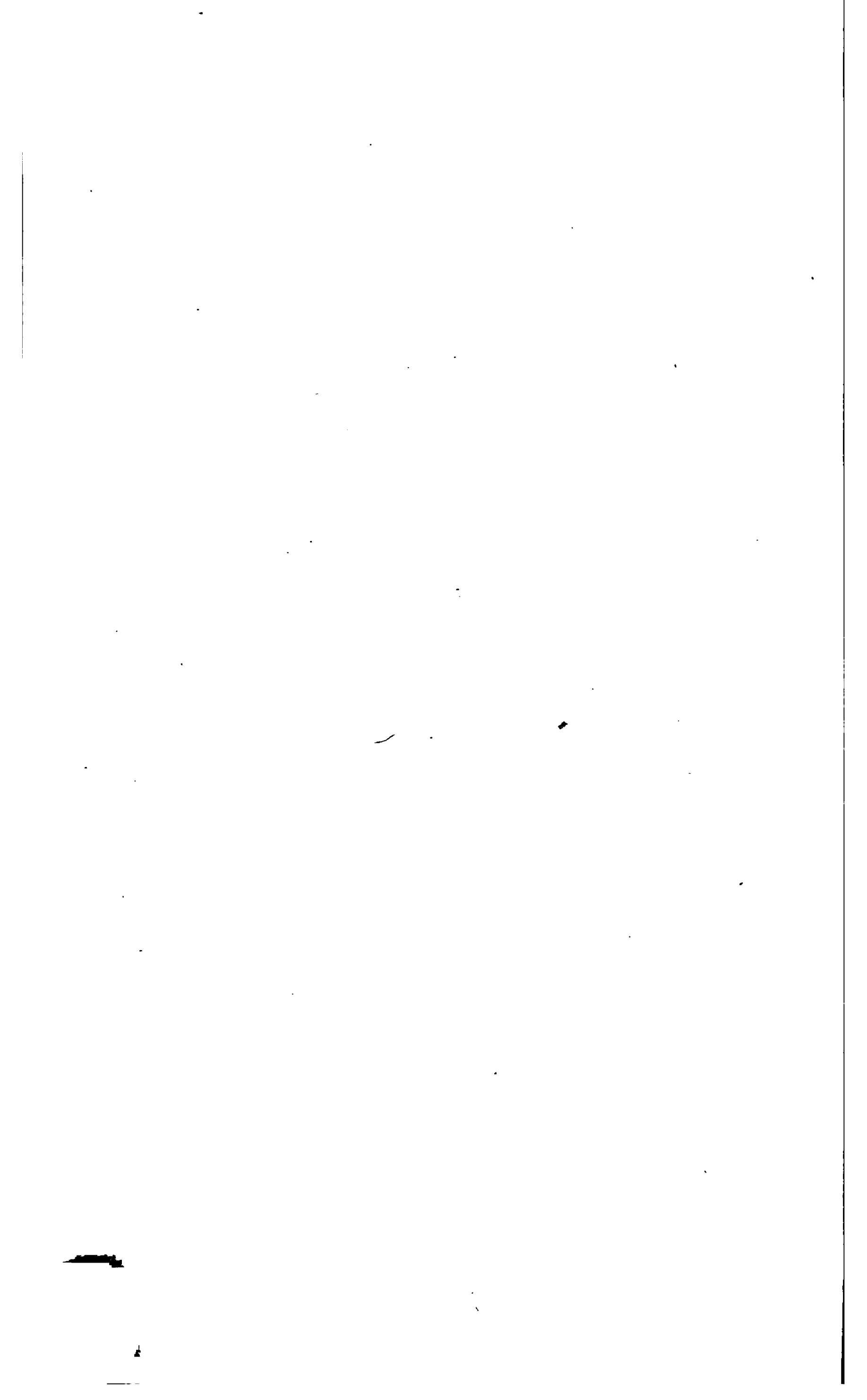
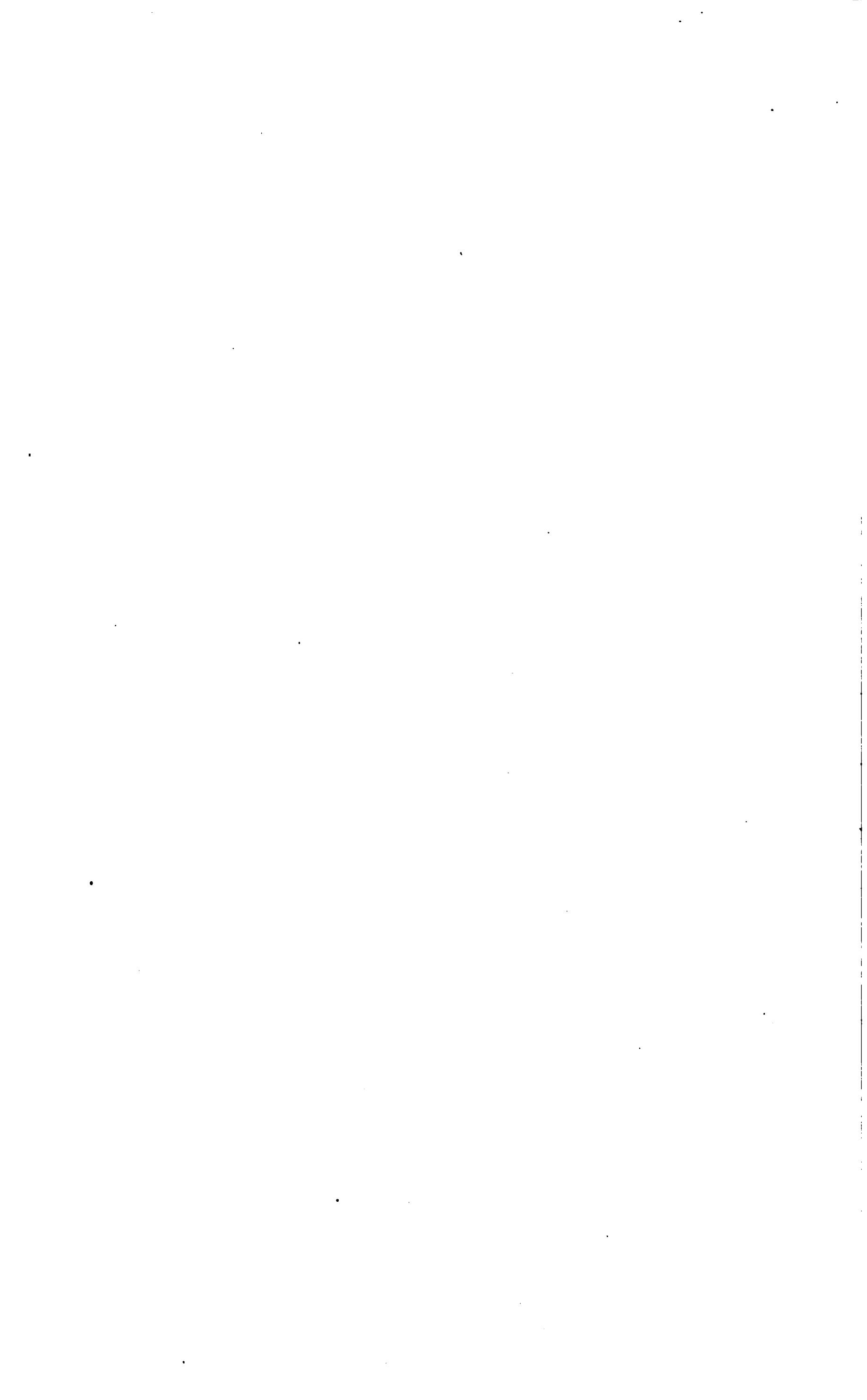
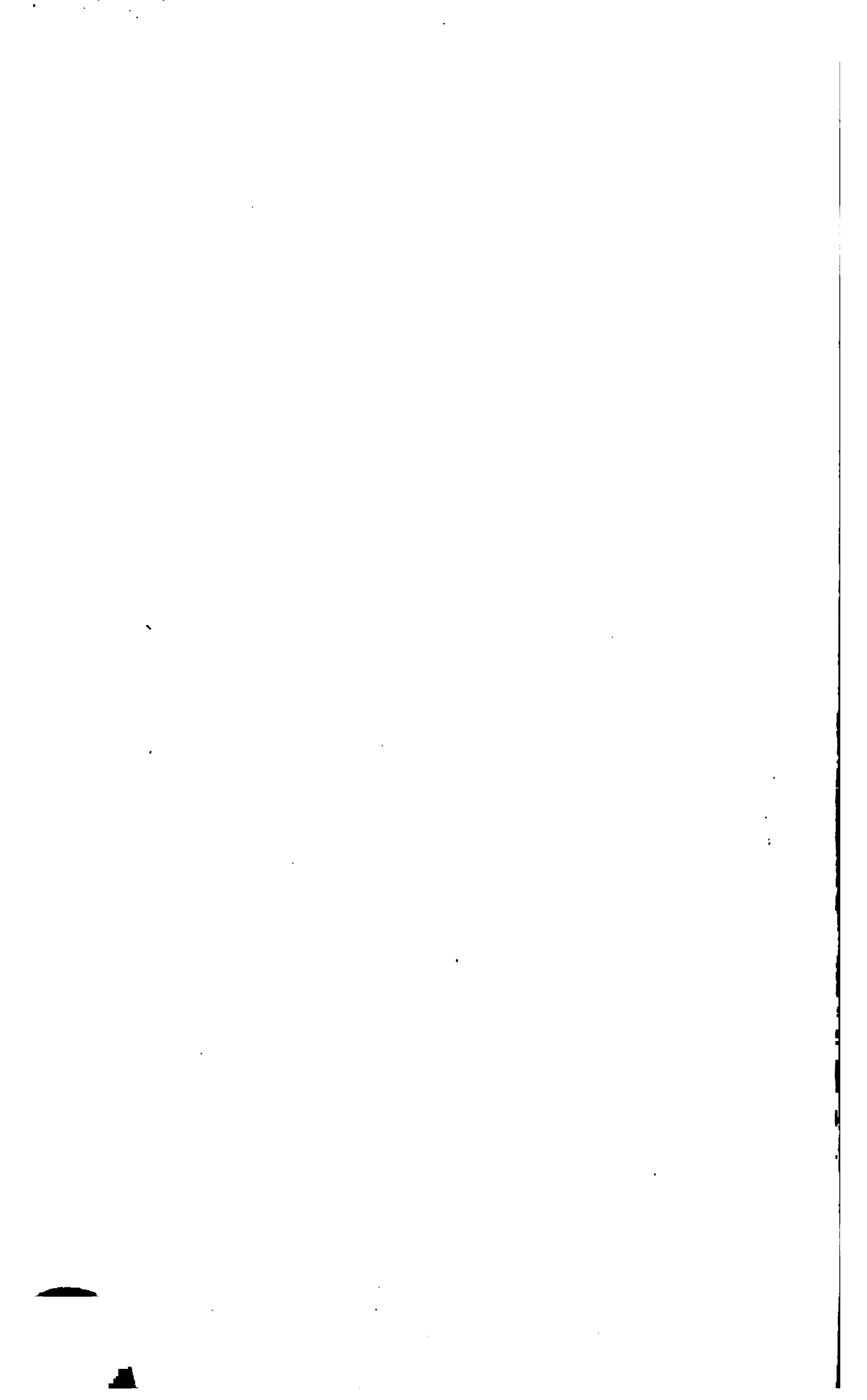

UC-NRLF
$B 314 951







Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts
Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus
Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Lyon

8

Gottfried Keller

Martin Salander

von

Dr. Rudolf Fürst
Prag

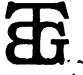
Leipzig und Berlin
Druck und Verlag von B. G. Teubner

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts
Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus
Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Lyon
8. Bändchen

Gottfried Keller
Martin Salander

von

Dr. Rudolf Fürst
Prag



Leipzig und Berlin
Druck und Verlag von B. G. Teubner
1903

„Man schreibt in seinem Lande und aus demselben heraus; aber wenn etwas dran sein soll, so muß es immer auch noch für andere Leute geschrieben sein.“ Mit diesen Worten hat der große Schweizer Dichter Gottfried Keller einmal seinen Roman „Martin Salander“ (erschienen 1886, vier Jahre vor dem Tode des Dichters) charakterisiert. Die Worte sind bedeutsam für das Wesen des Buches wie für den Zusammenhang, der sich zwischen diesem Alterswerk des Dichters und der Literatur seines Heimatlandes beobachten läßt. Vielleicht in keinem deutschredenden Gau ist der Strom der Heimatdichtung, der Dichtung, die fest im Boden der Heimat wurzelt und Wesen und Art der Heimat treu abspiegelt, so machtvoll angeschwollen, wie in der deutschen Schweiz, namentlich in den zwei letzten Jahrhunderten. Früh schon waren die Schweizer Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger gegen jene aufgetreten, die in der übermäßigen Nachahmung fremdländischer, darunter auch altklassischer Muster das Heil der deutschen Dichtung erblickten, und sie hatten bereits auf die Schätze heimischer altdeutscher Poesie als auf nachahmenswerte Vorbilder hingewiesen. Aber sie schrieben doch noch nicht „in ihrem Lande“, in dem Sinn, den Gottfried Keller im Auge hat, das heißt, das eigentümlich Schweizerische in ihrer Dichtung trat noch nicht mit voller Deutlichkeit hervor, der Erdgeruch des Schweizer Bodens durchduftete noch nicht die Werke dieser beiden Künder und Vorläufer einer neuen Zeit. Es fehlte diesen beiden Vorkämpfern noch der eigentlich volkstümliche Zug; sie waren besser dazu geeignet, sich in scharfsinnigen Theorien zu ergehen und mit Literaten anderen Stammes und anderer Richtung die Klinge zu kreuzen, als dem Pulsschlag

des eigenen Volkes, unter dem sie lebten und wirkten, zu lauschen. Einer jüngeren, der nächsten Generation blieb es vorbehalten, einen ungemein bedeutsamen Schritt vorwärts zu tun: nun erst schrieb man, um bei dem bildlichen Ausdruck Kellers zu bleiben, „in seinem Lande und aus demselben heraus und auch noch für andere Leute". Mit anderen Worten: nun erst gelang es, in Alldeutschland Raum und Gehör für Schweizer Art und Sonderart zu schaffen und, was von besonderer Bedeutung ist, auch für solche Kreise des Schweizervolkes, die dazumal noch nicht so recht als literaturfähig galten, das ist für den Kern der arbeitenden Bevölkerung, für den Bauer, den Landschulmeister und seine Schulkinder, den Knecht, den hungernden Weber und noch manchen anderen. Wie groß das Wagnis war, der deutschen Lesewelt von solchen Elementen zu erzählen, läßt sich leicht ermessen, wenn man erwägt, daß es des großen Vorbildes auf dramatischem Gebiet, daß es G. E. Lessings bedurfte, um einem Gegenwartszug zunächst auf der Bühne, dann auch in der erzählenden Literatur zum Durchbruch zu verhelfen, um es so weit zu bringen, daß man auf dem Theater und in den Romanen nicht bloß von fremdländischen Königen und Helden, sondern auch ein wenig vom deutschen Bürgerstand, wenigstens von seinen höheren oder seinen „interessantesten" Schichten sprach. Das wackere Streben nach Volkstümlichkeit, nach Bodenständigkeit der Dichtung zu einer Zeit, da man noch jeden volkstümlichen, dialektischen oder gar derben Ausdruck säuerlich bemängelte, würde vielleicht nur mit schweren Kämpfen oder gar nicht sich durchgerungen haben, hätte es nicht in einem mächtigen sozialen Zug der Zeit kräftige Förderung gefunden. Die sogenannten philanthropischen Bestrebungen, die eine Neugestaltung des deutschen Erziehungswesens zum Endziel hatten und naturgemäß neben der Erziehung der Kinder auch die des Volkes zu fördern suchten, gediehen an allen Orten, ja, sie erschienen als einer der wichtigsten Punkte im Programm der deutschen Aufklärung. Vorwiegend im Norden Deutschlands, in Dessau und Hamburg, in Magdeburg und Halberstadt, dann aber besonders in der

Schweiz, vor allem in Zürich, hatte diese Bewegung ihre vornehmsten Sitze. Hatte man aber in Norddeutschland sein Genügen in der Reform der Jugenderziehung, des Schulunterrichtes gefunden, so kam aus der Schweiz die gewichtigste Anregung, auch gewisse Klassen des Volkes jenen Unmündigen gleichzustellen, deren Erziehung eifrig in die Hand genommen werden sollte. Nicht als erster, aber als wirksamster ließ der Züricher Johann Heinrich Pestalozzi (1746—1827), ein Schüler des französischen Popularphilosophen Jean Jacques Rousseau, seines Zeichens ein praktischer, zu Lebzeiten viel verkannter Pädagoge, ein Volksbuch erscheinen, dessen Einfluß wir bis auf unseren „Martin Salander" verfolgen werden. Dieses Buch erschien in den Jahren 1781—1787 und führte den Titel „Lienhard und Gertrud". Kindererziehung und Volkserziehung sind aufs innigste verknüpft, und das Volk ist nicht viel anders denn als großes, unartiges Kind dargestellt. Man kann dem Buch, trotz einiger Idealgestalten, wahrhaftig keine Schönfärberei zum Vorwurf machen, und die Schilderung der Bewohner des Dörfchens Bonnal hat nichts mit jener Vorführung gezierter Salonbauern zu tun, wie sie etwa in der französischen Literatur früherer Jahrhunderte hin und wieder auftauchte; ja, man muß wiederholen, daß gerade jene Zeit ohne die philanthropische Bewegung die Art, wie da Bauern und Tagelöhner, Leute aus den untersten Schichten der bürgerlichen Gesellschaft, als Helden des Buches erschienen, gewiß als unerträglichen Realismus abgewiesen hätte. In Bonnal sind unter der Herrschaft eines übel beratenen Gutsherrn und seines schändlichen Vogtes böse Zustände eingerissen. Die Leute sind, bis auf wenige leuchtende Ausnahmen, in Grund und Boden verderbt: sie sind träge, diebisch, hartherzig, lügnerisch, naschhaft, sie neigen zu Trunk und Völlerei, sie legen falsches Zeugnis ab wider ihren Nächsten, sie vernachlässigen ihren Hausstand, kurz, sie gleichen schlecht erzogenen, übelgeratenen Kindern. So ist es nicht zu verwundern, daß diese Menschen auch schlechte und rohe Erzieher sind und daß, wie ein altes Sprichwort sagt, die Jungen so zwitschern, wie die Alten singen. Die

Bauern von Bonnal und ihre Kinder werden nun gleichzeitig und fast auf die gleiche Weise gebessert: durch den trefflichen, neuen Gutsherrn, der sich vorwiegend der Erwachsenen annimmt, durch den neuen, von reiner Liebe geleiteten Schulmeister, der die Kleinen lehrt, und durch den Pfarrer, der seine Sorgfalt allen Lebensaltern zuwendet, häßlichen Aberglauben auszurotten strebt und das in Bonnal längst vergessene Evangelium der Liebe predigt. Die drei Männer werden unterstützt von Gertrud, der trefflichen Maurersfrau, die zuerst ihren Gatten Lienhard aus einem Trunkenbold in einen musterhaften Arbeiter und Hausvater umwandelte und nun ihre Kinder in vorbildlicher Weise erzog, freilich mehr als Schülerin Rousseaus und anderer berühmter Pädagogen der Aufklärungszeit, denn als eine schlichte Bäuerin. Fast ebenso wie Gertrud mit ihren Kindern und Zöglingen, verfährt nun der Junker mit seinen Untertanen. Das Verhältnis ist noch ein rein patriarchalisches. Der Gutsherr (Junker Arner) ist der pater familias seines Dorfes, der Vater und Herrscher mit unbeschränkter Gewalt, gegen die es keinen Widerspruch, keine Berufung gibt. Wie Gertrud ist er voll Güte und Freigebigkeit, voll Milde und Zartheit gegen jene seiner Untergebenen, die sich zu seiner Zufriedenheit verhalten, aber wie Gertrud weiß er den Wert der Strafe wohl zu schätzen. Er straft so, daß die Buße nach echt erzieherischem Grundsatz wie die notwendige Folge der schlechten Handlung erscheint, er vermeidet es, an Leben, Leib und Gut zu strafen, da er es für wirksamer hält, an das Schamgefühl, den Ehrgeiz des zu Züchtigenden sich zu wenden. Aus der Enge des Dörfchens Bonnal wird den Lesern ein Ausblick auf die Zustände im Lande geboten (es ist übrigens nach dem Brauch der Zeit die Schweiz nicht namentlich angeführt, sondern es wird ein nicht genanntes Herzogtum als Ort der Handlung angenommen). In diesem Lande herrscht ein Premierminister, dem man die Abstammung von Marinelli in Lessings „Emilia Galotti" und vom Präsidenten Walter in Schillers „Kabale und Liebe" deutlich anmerkt. Mit der Schilderung des lasterhaften Landesverwesers, der den guten, aber

schwachen Herzog völlig in seinem Bann hält, macht Pestalozzi gewissen Tendenzen der Aufklärung ein Zugeständnis; er verfolgt damit aber auch einen literarischen Zweck, indem er eine Parallele zu den Verhältnissen des Dorfes entwirft, wo ja auch ein schwacher Herr und ein lasterhafter Vogt viel Unheil angerichtet hatten. So vergleicht er mit doppelter Wirkung Großes mit Kleinem. Indem er aber Anklagen, wenn auch nur allgemeiner Natur gegen das herrschende System, gegen die Staatsverwaltung erhebt und sie für die Zustände, die er im engen Kreis vorführt, verantwortlich macht, hat Pestalozzi einen wichtigen Schritt unternommen: er hat ein Buch geschrieben, das man einen polemischen Erziehungsroman nennen könnte, und er hat eine Gattung geschaffen, die auf Schweizer Boden nicht mehr ausstarb. Dies ist wohl das größte Verdienst von Pestalozzis Buch und höher einzuschätzen als die praktischen Anleitungen zum Unterricht und zur Volkserziehung, mit denen das Werk nicht kargt. Am lebendigsten aber wirkt in der Schweizer Volks- und Erziehungsliteratur, als deren Gründer wir Pestalozzi verehren dürfen, ein Grundsatz nach, den er in Form einer Kapitelüberschrift verkündete: „Ein Mensch, der den Stand, in dem er geboren, verachtet, macht jedem Stand Schande, in den er hinschmeckt und zu dem er hinkriecht.“ Diesen Grundsatz haben seither die großen Schweizer Volkslehrer ihren Stammesgenossen unermüdet eingeprägt und wie Pestalozzi selbst haben sie als Schädlinge jene dargestellt, die aus Eitelkeit, hohlem Streben nach gesellschaftlichem Ansehen und unlauterem Ehrgeiz ohne die erforderlichen Kenntnisse, ohne innere Berechtigung sich des Standes schämten, dem ihre Eltern entstammten, in dem sie selbst aufwuchsen, und ihr ganzes Streben darein setzten, eine höhere Sprosse auf der sozialen Leiter zu erklimmen, von der sie dann doch nur kläglich abstürzten. Den Mittelstand aber „in seiner Kraft und Wahrheit wieder herzustellen“, wie dies schon Pestalozzi als innigst zu wünschendes Ziel aufstellte, das hat niemand heißer ersehnt, als unser Gottfried Keller, wie wir später sehen werden.

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts
Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus
Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Lyon
8

Gottfried Keller

Martin Salander

von

Dr. Rudolf Fürst
Prag

Leipzig und Berlin
Druck und Verlag von B. G. Teubner

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts
Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus
Herausgegeben von Prof. Dr. **Otto Lyon**
8. Bändchen

Gottfried Keller

Martin Salander

von

Dr. Rudolf Fürst
Prag



Leipzig und Berlin
Druck und Verlag von B. G. Teubner
1903

„Man schreibt in seinem Lande und aus demselben heraus; aber wenn etwas dran sein soll, so muß es immer auch noch für andere Leute geschrieben sein.“ Mit diesen Worten hat der große Schweizer Dichter Gottfried Keller einmal seinen Roman „Martin Salander“ (erschienen 1886, vier Jahre vor dem Tode des Dichters) charakterisiert. Die Worte sind bedeutsam für das Wesen des Buches wie für den Zusammenhang, der sich zwischen diesem Alterswerk des Dichters und der Literatur seines Heimatlandes beobachten läßt. Vielleicht in keinem deutschredenden Gau ist der Strom der Heimatdichtung, der Dichtung, die fest im Boden der Heimat wurzelt und Wesen und Art der Heimat treu abspiegelt, so machtvoll angeschwollen, wie in der deutschen Schweiz, namentlich in den zwei letzten Jahrhunderten. Früh schon waren die Schweizer Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger gegen jene aufgetreten, die in der übermäßigen Nachahmung fremdländischer, darunter auch altklassischer Muster das Heil der deutschen Dichtung erblickten, und sie hatten bereits auf die Schätze heimischer altdeutscher Poesie als auf nachahmenswerte Vorbilder hingewiesen. Aber sie schrieben doch noch nicht „in ihrem Lande“, in dem Sinn, den Gottfried Keller im Auge hat, das heißt, das eigentümlich Schweizerische in ihrer Dichtung trat noch nicht mit voller Deutlichkeit hervor, der Erdgeruch des Schweizer Bodens durchduftete noch nicht die Werke dieser beiden Künder und Vorläufer einer neuen Zeit. Es fehlte diesen beiden Vorkämpfern noch der eigentlich volkstümliche Zug; sie waren besser dazu geeignet, sich in scharfsinnigen Theorien zu ergehen und mit Literaten anderen Stammes und anderer Richtung die Klinge zu kreuzen, als dem Pulsschlag

des eigenen Volkes, unter dem sie lebten und wirkten, zu lauschen. Einer jüngeren, der nächsten Generation blieb es vorbehalten, einen ungemein bedeutsamen Schritt vorwärts zu tun: nun erst schrieb man, um bei dem bildlichen Ausdruck Kellers zu bleiben, „in seinem Lande und aus demselben heraus und auch noch für andere Leute". Mit anderen Worten: nun erst gelang es, in Alldeutschland Raum und Gehör für Schweizer Art und Sonderart zu schaffen und, was von besonderer Bedeutung ist, auch für solche Kreise des Schweizervolkes, die dazumal noch nicht so recht als literaturfähig galten, das ist für den Kern der arbeitenden Bevölkerung, für den Bauer, den Landschulmeister und seine Schulkinder, den Knecht, den hungernden Weber und noch manchen anderen. Wie groß das Wagnis war, der deutschen Lesewelt von solchen Elementen zu erzählen, läßt sich leicht ermessen, wenn man erwägt, daß es des großen Vorbildes auf dramatischem Gebiet, daß es G. E. Lessings bedurfte, um einem Gegenwartszug zunächst auf der Bühne, dann auch in der erzählenden Literatur zum Durchbruch zu verhelfen, um es so weit zu bringen, daß man auf dem Theater und in den Romanen nicht bloß von fremdländischen Königen und Helden, sondern auch ein wenig vom deutschen Bürgerstand, wenigstens von seinen höheren oder seinen „interessantesten" Schichten sprach. Das wackere Streben nach Volkstümlichkeit, nach Bodenständigkeit der Dichtung zu einer Zeit, da man noch jeden volkstümlichen, dialektischen oder gar derben Ausdruck säuerlich bemängelte, würde vielleicht nur mit schweren Kämpfen oder gar nicht sich durchgerungen haben, hätte es nicht in einem mächtigen sozialen Zug der Zeit kräftige Förderung gefunden. Die sogenannten philanthropischen Bestrebungen, die eine Neugestaltung des deutschen Erziehungswesens zum Endziel hatten und naturgemäß neben der Erziehung der Kinder auch die des Volkes zu fördern suchten, gediehen an allen Orten, ja, sie erschienen als einer der wichtigsten Punkte im Programm der deutschen Aufklärung. Vorwiegend im Norden Deutschlands, in Dessau und Hamburg, in Magdeburg und Halberstadt, dann aber besonders in der

Schweiz, vor allem in Zürich, hatte diese Bewegung ihre vornehmsten Sitze. Hatte man aber in Norddeutschland sein Genügen in der Reform der Jugenderziehung, des Schulunterrichtes gefunden, so kam aus der Schweiz die gewichtigste Anregung, auch gewisse Klassen des Volkes jenen Unmündigen gleichzustellen, deren Erziehung eifrig in die Hand genommen werden sollte. Nicht als erster, aber als wirksamster ließ der Züricher Johann Heinrich Pestalozzi (1746—1827), ein Schüler des französischen Popularphilosophen Jean Jacques Rousseau, seines Zeichens ein praktischer, zu Lebzeiten viel verkannter Pädagoge, ein Volksbuch erscheinen, dessen Einfluß wir bis auf unseren „Martin Salander" verfolgen werden. Dieses Buch erschien in den Jahren 1781—1787 und führte den Titel „Lienhard und Gertrud". Kindererziehung und Volkserziehung sind aufs innigste verknüpft, und das Volk ist nicht viel anders denn als großes, unartiges Kind dargestellt. Man kann dem Buch, trotz einiger Idealgestalten, wahrhaftig keine Schönfärberei zum Vorwurf machen, und die Schilderung der Bewohner des Dörfchens Bonnal hat nichts mit jener Vorführung gezierter Salonbauern zu tun, wie sie etwa in der französischen Literatur früherer Jahrhunderte hin und wieder auftauchte; ja, man muß wiederholen, daß gerade jene Zeit ohne die philanthropische Bewegung die Art, wie da Bauern und Tagelöhner, Leute aus den untersten Schichten der bürgerlichen Gesellschaft, als Helden des Buches erschienen, gewiß als unerträglichen Realismus abgewiesen hätte. In Bonnal sind unter der Herrschaft eines übel beratenen Gutsherrn und seines schändlichen Vogtes böse Zustände eingerissen. Die Leute sind, bis auf wenige leuchtende Ausnahmen, in Grund und Boden verderbt: sie sind träge, diebisch, hartherzig, lügnerisch, naschhaft, sie neigen zu Trunk und Völlerei, sie legen falsches Zeugnis ab wider ihren Nächsten, sie vernachlässigen ihren Hausstand, kurz, sie gleichen schlecht erzogenen, übelgeratenen Kindern. So ist es nicht zu verwundern, daß diese Menschen auch schlechte und rohe Erzieher sind und daß, wie ein altes Sprichwort sagt, die Jungen so zwitschern, wie die Alten singen. Die

Bauern von Bonnal und ihre Kinder werden nun gleichzeitig und fast auf die gleiche Weise gebessert: durch den trefflichen, neuen Gutsherrn, der sich vorwiegend der Erwachsenen annimmt, durch den neuen, von reiner Liebe geleiteten Schulmeister, der die Kleinen lehrt, und durch den Pfarrer, der seine Sorgfalt allen Lebensaltern zuwendet, häßlichen Aberglauben auszurotten strebt und das in Bonnal längst vergessene Evangelium der Liebe predigt. Die drei Männer werden unterstützt von Gertrud, der trefflichen Maurersfrau, die zuerst ihren Gatten Lienhard aus einem Trunkenbold in einen musterhaften Arbeiter und Hausvater umwandelte und nun ihre Kinder in vorbildlicher Weise erzog, freilich mehr als Schülerin Rousseaus und anderer berühmter Pädagogen der Aufklärungszeit, denn als eine schlichte Bäuerin. Fast ebenso wie Gertrud mit ihren Kindern und Zöglingen, verfährt nun der Junker mit seinen Untertanen. Das Verhältnis ist noch ein rein patriarchalisches. Der Gutsherr (Junker Arner) ist der pater familias seines Dorfes, der Vater und Herrscher mit unbeschränkter Gewalt, gegen die es keinen Widerspruch, keine Berufung gibt. Wie Gertrud ist er voll Güte und Freigebigkeit, voll Milde und Zartheit gegen jene seiner Untergebenen, die sich zu seiner Zufriedenheit verhalten, aber wie Gertrud weiß er den Wert der Strafe wohl zu schätzen. Er straft so, daß die Buße nach echt erzieherischem Grundsatz wie die notwendige Folge der schlechten Handlung erscheint, er vermeidet es, an Leben, Leib und Gut zu strafen, da er es für wirksamer hält, an das Schamgefühl, den Ehrgeiz des zu Züchtigenden sich zu wenden. Aus der Enge des Dörfchens Bonnal wird den Lesern ein Ausblick auf die Zustände im Lande geboten (es ist übrigens nach dem Brauch der Zeit die Schweiz nicht namentlich angeführt, sondern es wird ein nicht genanntes Herzogtum als Ort der Handlung angenommen). In diesem Lande herrscht ein Premierminister, dem man die Abstammung von Marinelli in Lessings „Emilia Galotti“ und vom Präsidenten Walter in Schillers „Kabale und Liebe“ deutlich anmerkt. Mit der Schilderung des lasterhaften Landesverwesers, der den guten, aber

schwachen Herzog völlig in seinem Bann hält, macht Pestalozzi gewissen Tendenzen der Aufklärung ein Zugeständnis; er verfolgt damit aber auch einen literarischen Zweck, indem er eine Parallele zu den Verhältnissen des Dorfes entwirft, wo ja auch ein schwacher Herr und ein lasterhafter Vogt viel Unheil angerichtet hatten. So vergleicht er mit doppelter Wirkung Großes mit Kleinem. Indem er aber Anklagen, wenn auch nur allgemeiner Natur gegen das herrschende System, gegen die Staatsverwaltung erhebt und sie für die Zustände, die er im engen Kreis vorführt, verantwortlich macht, hat Pestalozzi einen wichtigen Schritt unternommen: er hat ein Buch geschrieben, das man einen polemischen Erziehungsroman nennen könnte, und er hat eine Gattung geschaffen, die auf Schweizer Boden nicht mehr ausstarb. Dies ist wohl das größte Verdienst von Pestalozzis Buch und höher einzuschätzen als die praktischen Anleitungen zum Unterricht und zur Volkserziehung, mit denen das Werk nicht kargt. Am lebendigsten aber wirkt in der Schweizer Volks- und Erziehungsliteratur, als deren Gründer wir Pestalozzi verehren dürfen, ein Grundsatz nach, den er in Form einer Kapitelüberschrift verkündete: „Ein Mensch, der den Stand, in dem er geboren, verachtet, macht jedem Stand Schande, in den er hinschmeckt und zu dem er hinkriecht.“ Diesen Grundsatz haben seither die großen Schweizer Volkslehrer ihren Stammesgenossen unermüdet eingeprägt und wie Pestalozzi selbst haben sie als Schädlinge jene dargestellt, die aus Eitelkeit, hohlem Streben nach gesellschaftlichem Ansehen und unlauterem Ehrgeiz ohne die erforderlichen Kenntnisse, ohne innere Berechtigung sich des Standes schämten, dem ihre Eltern entstammten, in dem sie selbst aufwuchsen, und ihr ganzes Streben darein setzten, eine höhere Sprosse auf der sozialen Leiter zu erklimmen, von der sie dann doch nur kläglich abstürzten. Den Mittelstand aber „in seiner Kraft und Wahrheit wieder herzustellen“, wie dies schon Pestalozzi als innigst zu wünschendes Ziel aufstellte, das hat niemand heißer ersehnt, als unser Gottfried Keller, wie wir später sehen werden.

Die Saat, die der tapfere Pestalozzi ausgestreut, wurde von manch tüchtigem Ackersmann tief in den Boden eingedrückt, von keinem tiefer und nachhaltiger als von dem streitbaren Pfarrer zu Lützelflüh im Berner Kanton, Albert Bitzius, berühmt unter dem Namen Jeremias Gotthelf (1797—1854). Gotthelf ist ein anderer als Pestalozzi, denn er ist das Kind einer anderen Zeit und das Glied einer anderen Gesellschaftsklasse. Wo Pestalozzi das Pathos des Überlegenen, des Ratgebers und Beschützers anschlägt, da findet sich bei Gotthelf die Leidenschaft des Mitkämpfers, wo Pestalozzi die Theorien des gelehrten Erziehers ins Treffen führt, da breitet Jeremias Gotthelf die Schätze seiner Erfahrung aus. Auch Gotthelf, der Schulmeister war, bevor er Pfarrer wurde und mit der Unterrichtsbehörde seines Landes, darunter auch mit dem nächsten Genossen Pestalozzis manch harten Strauß auszukämpfen hatte, wendet sein Augenmerk der Erziehung der Jugend zu, aber er ist doch in weit höherem Maße noch als Pestalozzi Volkserzieher, das Leben der herangereiften Generation zieht er vor allem in den Kreis seiner Darstellung. Aber dieser nicht so wesentliche Punkt macht keineswegs den ganzen Abstand zwischen Pestalozzi und Gotthelf aus: die beiden, enge Strebensgenossen wie sie sind, scheidet eine ganze Weltanschauung. Gotthelf ist kein Gesinnungsgenosse der Aufklärung, der Popularphilosophie, der deutschen wie der französischen, mehr, er hat nichts mehr mit den philanthropischen Bestrebungen zu tun, er ist kein Mann des Fortschrittes, keiner, der nach der Weise des 18. Jahrhunderts das Heil für die Volksmassen in der Entwicklung, im Vorwärtsschreiten sieht. Er ist, wenn man will, ein Revolutionär, aber ein Revolutionär gegen überstürzte Neuerungen, gegen eine Staatsverwaltung, der er vorwirft, freiheitliche Theorien, übermäßige Anforderungen der modernen Kultur zu Ungunsten der praktischen Bedürfnisse der Bevölkerung zu pflegen. In den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts wurde die Schweiz durch äußerst heftige, ja blutige politische und kirchliche Kämpfe durchwühlt, die alle aus dem Gegensatz zwischen konservativ und fortschrittlich (oder liberal)

herrührten. Gotthelf stand fest auf Seite der konservativen Partei, wohin ihn schon sein frommer, christlicher, echt evangelischer Glaube, seine Ehrfurcht vor jenen Dienern des Herrn, die ihr heiliges Amt aus vollem und reinem Herzen verwalten, führen mußte. Da im Berner Kanton die fortschrittliche Gegenpartei gesiegt hatte, so verfiel Gotthelf in große Bitterkeit gegen die leitenden Kreise, eine Bitterkeit, die ihn oft zu den stärksten Ausdrücken (wie „Agentenwirtschaft") fortriß und die ihm ja auch in einer für sein persönliches Wohlergehen verhängnisvollen Weise Feindseligkeit und Übelwollen zuzog. Wir erkennen ohne Mühe, wie sehr sich Gotthelf durch seine starke Natur vom Einfluß Pestalozzis freigemacht hat: dort eine weisheitsvolle, mit unbeschränkter Macht ausgerüstete Obrigkeit, die das unmündige und verdummte Volk mit sanfter und doch eisenfester Hand den Weg zum Bessern zu gehen zwingt, die wohlerwogene Pläne, praktische Reformvorschläge in reicher Fülle zur Hand hat, und dazu einige äußerliche, man möchte sagen, literarische Angriffe gegen eine oder die andere hochgestellte Persönlichkeit; bei Gotthelf hingegen ein Volk, dem niemand, am wenigsten die in wirre Neuerungen verstrickte Regierung beisteht, dem kein Gott aus der Maschine erscheint, dem, um es kurz zu sagen, nicht die gebratenen Tauben mit einemmal in den Mund fliegen, sondern das einzig und allein auf sich angewiesen ist, auf die guten Kräfte, die ihm Gott ins Herz gelegt hat, und für das es nur ein Gebot gibt: **Bete und arbeite!** Gotthelfs Technik in jenen „polemischen Erziehungsromanen", die uns hier interessieren („Der Bauernspiegel" 1837, „Leiden und Freuden eines Schulmeisters" 1838—1839, „Uli der Knecht" 1841, „Uli der Pächter" 1849, und andere; sie sind alle in der neuen, vortrefflichen Volksausgabe von Prof. Vetter in Bern, einzelne auch in Reclams Universalbibliothek zugänglich) ist durchweg jene, die man sich gewöhnt hat, als die naturalistische zu bezeichnen. Seine Werke erfreuen nicht durch die bunte, farbenfrohe Phantasie des Autors, nicht durch spannende, abwechslungsreiche Handlung. An nichts hat Gotthelf weniger gedacht, als daran,

den Unterhaltungstrieb seiner Leser zu befriedigen, ihnen eine prickelnde, erheiternde, leicht zu genießende Lektüre vorzusetzen. Er denkt an seine Leser überhaupt nur dann, wenn er ihnen strenge ins Gewissen redet, wenn er ihnen den Gegenstand seiner Darstellung so recht zu Gemüte führen will, und so kommt es, daß er, seiner naturalistischen Methode entsprechend, die gleichen Zustände mit einer fast ermüdenden Unermüdlichkeit immer wieder vor uns aufrollt. Was uns Gotthelf in seinen Werken kennen lehrt, das sind Bauern und andere Landbewohner von echtem Schlag, nach dem Urteil vieler von so echtem, wie sie uns aus den Werken keines zweiten Dichters entgegenschauen, bäurische oder doch ländliche Verhältnisse, die sich mit einer großartigen Selbstverständlichkeit, der nur das schärfste Auge die Tendenz anmerkt, vor uns ausbreiten. Wie Gotthelf kaum irgend eine Klasse der großen ländlichen Gesellschaft außer acht läßt, wie er uns in die Bauernstube, auf Feld und Hof, in die Hütte des Webers, ins Gesindegelaß, in die Schulstube, ins Wirtshaus und zum Gelage, auf den Markt und auf die Landstraße führt, so gibt es auch kaum eine Erscheinung, der Gotthelf scheu aus dem Weg ginge und die er nicht vielmehr herzhaft zu erklären und dem Verständnisse näher zu bringen suchte. Das Wort: Alles verstehen heißt alles verzeihen könnte als Leitwort den Werken Gotthelfs vorangesetzt werden. In dieser großen Auffassung des Lebens und Leidens der sittlich und geistig Verwahrlosten liegt die große, echt evangelische Liebe, die diese mitunter herben Darstellungen durchleuchtet. Gotthelf verschweigt nicht (wie es ja schon Pestalozzi freimütig bekannt hat), daß die Not des Lebens, der Kampf ums Dasein, die rauhen, von Bildung und Kultur nicht gemilderten Triebe, daß all dies die Herzen ausgedörrt und die Seelen verkümmert, ja daß es auch die heiligsten und ursprünglichsten Gefühle in der Menschenbrust nicht verschont hat. Da gibt es Eltern, die in der beständigen Sorge um das tägliche Brot die Liebe zu ihren Kindern verlernt haben, und Kinder, die in ihrer rohstofflichen Lebensanschauung die Ehrfurcht vor Vater und Mutter vergessen und nur deren Habe

an sich reißen möchten (Probleme, die zwei spätere große Menschenschilderer, der Österreicher Ludwig Anzengruber und der Franzose Emile Zola, weiter entwickelt haben); da sind auch Pflegeeltern, die ihre Pfleglinge aus Gewinnsucht zu sich nehmen, sie durch Härte mißhandeln oder wohl gar schon im zartesten Kindesalter selbst auf den Weg des Lasters führen; da gibt es ungenügend ausgebildete, hilflose und verkommene Schullehrer, die ihre Unfähigkeit noch durch Parteilichkeit, Bestechlichkeit, Ungerechtigkeit verschärfen; aber da gibt es auch Schulkommissionen, die von ihren Lehramtskandidaten nur ein kümmerlich mechanisches Wissen verlangen, ein Wissen, das bei aller Dürftigkeit nicht einmal mit den praktischen Bedürfnissen im Einklang steht, und die nicht daran denken, ihren Lehrern auch nur die Möglichkeit einer anständigen Existenz zu gewähren. Und ferner: wir finden ungetreue, betrügerische, trunksüchtige Knechte, geizige und unverständige Bauern, hochfahrende Pfarrherren und beschränkte Dorftyrannen. Die Zustände, die aus solchem Menschenmaterial mit Notwendigkeit hervorwachsen, werden mit starken Farben und lebhaftem Kolorit, dabei mit zwingender Überzeugungskraft festgehalten. Bei alledem aber wäre nichts verfehlter als Gotthelf für einen Pessimisten, einen hoffnungslosen, schlaff an den Menschen verzweifelnden Schwarzseher zu halten. Sein Optimismus liegt weniger darin, daß die Mehrzahl seiner Werke schließlich doch einen guten Ausgang nimmt und daß, wo immer die Not am höchsten, auch die Hilfe nicht fern ist, als vielmehr in jenem festen Zutrauen auf den Menschen, das sich in Goethes Worten ausdrücken läßt: „Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm." Wohlgemerkt: dem Tüchtigen nicht mehr und nicht weniger. Von den empfindsamen, untadeligen Wesen, wie wir sie noch bei Pestalozzi sahen, ist bei Gotthelf kaum eine Spur mehr zu finden. Aber dafür treffen wir Leute, an die wir weit leichter glauben können und die, soweit dies überhaupt beabsichtigt ist, auch gewiß weit mehr zu guter Nachahmung anzuregen geeignet sind; Leute, die oft gefehlt haben, vielfach gestrauchelt sind, nicht selten zu verzweifeln glaubten und doch durch Fleiß, Arbeits-

lust, Sparsamkeit und den Rat braver Freunde sich schließlich mit Ehren behaupteten; Leute, die Jahre und Jahre lang mit Frau und Kindern im Elend lebten, die aus der Sorge um ärmliches tägliches Brot nicht hinauskamen und doch in Zufriedenheit und treuer Pflichterfüllung, gestärkt durch ihren reinen Christenglauben, dahinlebten. Das eine aber ist ein schönes germanisches Erbteil unseres Jeremias Gotthelf, das er mit unseren hochsinnigsten Dichtern gemein hat: er ehrt die Frauen. Seine schönsten Gestalten sind jene unermüdlichen, stets geduldigen, echt christlichen und echt deutschen Ehefrauen und Mütter, die in Leid und Freud ihrem Gatten zur Seite stehen, für ihre Kinder den Bissen vom Munde absparen, in Kummer und Not immer ein heiteres Lächeln bewahren und den größeren Teil der Lebensbürde auf ihre Schultern nehmen. Gotthelf hat lebensvolle, überaus freudig berührende weibliche Gestalten geschaffen, nicht wie Pestalozzi pädagogische Genies und selbständige Politikerinnen (man kann bei aller Hochschätzung Pestalozzis solche Verzeichnungen seiner Gestalten nicht übersehen), aber echte, lebensprühende, handfeste und grundgütige Schweizer Weiber. Die schönste Gestalt ist da wohl Vreneli, die Gattin des Pächters Uli. Von einem verschrobenen Vetter und einer gutmütigen, aber derben Muhme erzogen, entwickelt sie sich scheinbar zu einem Teufelchen, das nicht nur in der Wirtschaft, sondern gelegentlich auch im Verkehr tüchtig die Faust zu führen weiß. Unter dieser Hülle aber ruht ein Schatz von Güte und Klugheit und, wenn Uli, ein etwas unentschlossener und leicht zu entmutigender Mann, schließlich auf einen grünen Zweig kommt, so verdankt er dies nicht am wenigsten seiner wackeren Hausfrau, die, die erste bei der Arbeit und die letzte im Feiern, noch Zeit findet, ihm die Sorgenfalten von der Stirn zu lächeln. Nicht minder warm berührt uns die sanfte, entsagungsvolle Gattin des Schulmeisters, ohne die der von Sorge und Entbehrung gequälte Mann gewiß längst auf Abwege geraten wäre. In solcher Lebensauffassung also, in ernster Pflichterfüllung, in festem Zusammenhalten der Familienglieder, in Strenge gegen sich

selbst und Güte gegen andere, nicht mehr in erziehlichen Versuchen, die den Bauern gleich einem unmündigen Kinde meistern möchten, aber auch nicht im Aufstacheln blinder Triebe, des Hasses und Neides gegen die Besitzenden, liegt Hoffnung und Trost für die besitzlosen Klassen. Und noch in einem: im Standesbewußtsein, in dem hochmutfreien Eintreten für den eigenen Stand, nicht in eitlem Liebäugeln mit einem höheren. Dieses Empfinden ist bei Gotthelf nicht minder rege wie bei Pestalozzi, und in dem öfter erwähnten Buch von Uli, dem Pächter, hat er so recht eindringlich, dabei voll grimmigen Humors die Folgen solchen über den eigenen Stand hinaus gerichteten Ehrgeizes dargestellt. Die Bauerntochter Elisi nämlich wurde von ihrer treuzbraven, aber schwachen Mutter ins Welsche zur Ausbildung getan. Sie kam als ein bleichsüchtiges Persönchen zurück, das es verstand, sich möglichst geschmacklos in schreiende Farben zu kleiden und ihre Dienstboten durch hochmütiges Gehaben zu verletzen; sonst verstand sie aber nichts, rein gar nichts. Als sie nun einmal ihrer „Nerven“ wegen mit ihrer Mutter ein Modebad besuchte, lernte sie dort einen Baumwollhändler kennen, dessen Prahlerei und falsche Vornehmheit sie derart bestrickte, daß sie sichs zur hohen Ehre schätzte, als der windige Fant um ihre Hand anhielt, und sich vor Übermut nicht zu lassen wußte. Gleichwohl wurde die Ehe trostlos, denn der junge Ehemann, ein würdiger Vertreter des „Zeitgeistes, des Schwindelgeistes der Zeit“, wie Gotthelf einmal in seiner bittern Art sagt, hatte keinen Funken Liebe für seine Frau, sondern sein ganzes Herz gehörte ihrem Heiratsgut und dem wohlgefüllten Geldbeutel seines bäuerlichen Schwiegervaters. Wie da die beschränkte und untüchtige Elisi vollends verdummte und verwahrloste, kann man sich leicht ausmalen. Ein würdiges Seitenstück ist die Wirtsfrau Trinette, eine Schwägerin Elisis, deren Vornehmheit im Tragen bunter, geschmackloser Lappen, in Trägheit, Neid und Klatschsucht besteht. Das Wort „Ne sutor ultra crepidam“ wurde also auch von diesem ausgezeichneten Volkskenner, Volkslehrer und Volksdichter seinen Landsleuten warnend zugerufen. Wir werden gleich

sehen, daß ein anderer, nicht geringerer Volkskenner und noch größerer Dichter diese Warnung auch den höheren Schichten der bürgerlichen Gesellschaft aufs nachdrücklichste zu Gemüt führte. Nämlich Gottfried Keller.

Der Lebensgang und die Persönlichkeit dieses gefeierten großen Poeten ist zu sehr in aller Gedächtnis, als daß wir hier mit mehr als ein paar andeutenden Worten auf seine äußeren Schicksale zurückkommen dürften. Wer nach weiterer Belehrung strebt, der findet sie in reicher Fülle in dem ausgezeichneten dreibändigen, mit Briefen reizvoll gewürzten Werk des früh verstorbenen Züricher Professors Jakob Baechtold: Gottfried Kellers Leben. Berlin 1894—1897. Keller wurde im Jahre 1819 als Sohn eines wackeren Drechslermeisters, der sehr früh starb, in Zürich geboren. Er blieb unter der Obhut einer vortrefflichen Mutter, der er indeß während der Schulzeit manche Sorge bereitete. Lebhaft zur Malerei hingezogen, ging er als Jüngling nach München, verlebte dann einige Jahre daheim und wurde, da er schon im dreißigsten Lebensjahr stand und noch kein festes Lebensziel, geschweige einen Erfolg, aufzuweisen hatte, durch die Großherzigkeit der Stadt Zürich nach Heidelberg gesendet, wo der reife Mann Kollegien hörte. Seine Lehrjahre beschloß er in Berlin, wo er manche anregende Beziehung knüpfte und bereits an seinen teilweise schon in München begonnenen literarischen Plänen weiterspann. Seine Vaterstadt sorgte auch weiterhin für ihn und verlieh ihm, als er die vierzig überschritten hatte, das Amt des ersten Staatsschreibers. Dieses Amt versah er in mustergültiger Weise durch fünfzehn Jahre, worauf ihm noch vierzehn Jahre eines beschaulichen Ruhestandes beschieden waren, der ihm unter reicher poetischer Tätigkeit, erwärmt durch die Sonne seines späten Ruhmes, erleuchtet durch Ehren mannigfaltiger Art verfloß. Er starb 1890. Keller blieb unvermählt, er verbrachte den größten Teil seines Alters neben einer treuen, aber wunderlichen Schwester. Er war ein Mann voll Eigenart und herber Kraft, ein munterer, mitunter freilich launischer und heftiger Gesellschafter beim Glase Wein, ein Künstler, dessen tiefste Seele

nur seinem Volk und seiner Kunst gehörte. Dieses völlige Aufgehen in seiner poetischen Sendung machte ihn seinem großen Stadt-, Zeit- und **Kunstgenossen Konrad Ferdinand Meyer verwandt.**

Wer jemals einen Blick in die Werke Gottfried Kellers getan, für den bedarf die Behauptung keiner besonderen Bekräftigung, es sei Gottfried Keller mit ganzer Seele auf dem Boden jener gestanden, die ihre Kunst dem heimischen, volkstümlichen Leben und Streben widmeten, die „in ihrem Lande schrieben und aus demselben hinaus." Nicht in einer Zeile seines Lebenswerkes hat es Keller verleugnet, daß er ein Schweizer ist, selbst aus fremdem Rahmen leuchtet es immer wieder wie Schweizer Leben, Wesen und Unwesen, wie Schweizer Art und Sitte heraus. Denn gleich seinen unerschrockenen Vorgängern sah Keller seine Aufgabe nicht darin, sein Vaterland blind zu loben und zu preisen (obgleich er in seiner Lyrik genugsam bewiesen hat, daß ihm für seine Schweiz auch die wärmsten Herzenstöne zu Gebote stehen), sondern dieser große Dichter und große Patriot wollte seine Landsleute nicht anders abschildern, als wie sie sich seinem offenen und reinen Auge darstellten, wie er sie mit seiner „unbestochenen, von Vorurteilen freien Liebe" umfaßte. Wo immer wir aber Gottfried Kellers Werke aufschlagen, da ist es uns auch, als würden wir von der scharfen, eigenartigen und trotz aller Dünste, wie sie von den Wohnstätten der Menschen aufsteigen, doch reinen Alpenluft umweht. Sein Erstlingswerk, der zum kleineren Teil autobiographische Roman „Der grüne Heinrich", erzählt die Geschichte eines jungen, früh des Vaters beraubten Schweizers, es leuchtet mit herrlicher Klarheit in das Seelenleben eines Schweizer Kindes hinein, es wurzelt tief drin im Schweizer Volk, es zeigt die Sorgen einer in kümmerlichen Verhältnissen zurückgebliebenen Witwe ebensowohl wie die großen Volksfeste und Aufzüge, die Wirrnisse eines unberatenen jungen Burschen mit gleicher Kraft, wie verschiedene Kreise, Stände, Familien, Individuen im Schweizer und auch draußen im deutschen Lande. Freilich steht Keller den Geschöpfen seiner Muse durchaus nicht wie ein hoch-

begabter Abschilderer, sondern wie ein Dichter voll reicher und blühender Phantasie gegenüber. So bleibt es nun auch fast in allen folgenden Werken: Die Novellensammlung „Die Leute von Seldwyla", die genügt hätte, den Namen Gottfried Keller unsterblich zu machen, wurzelt, wie Baechtold sagt, mit allen Fasern in der Heimat des Dichters. Es wird in diesem genußfrohen, leichtlebigen und leichtgläubigen, wanderungs- und unternehmungslustigen, dem „modernen Schwindelgeist" zum großen Teil verfallenen Völklein, aus dem bezeichnend genug wieder einzelne prächtige Frauengestalten herausragen, mit allen künstlerischen Mitteln, von der düstern tragischen Stimmung bis zum lustigsten, mitunter scharf satirischen Humor, ein nicht mehr zu übertreffendes Bild des gesamten Schweizertums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entworfen. Die „Zürcher Novellen" gleichen einem edlen Schrein, der die kostbarsten Stücke aus dem unvergänglichen Hausrat der Urväter, von der kunstfertigen Hand des Enkels zu neuem Glanz erweckt, in sich birgt; den wunderherrlichen Novellencyklus, der das „Sinngedicht" köstlich einrahmt, würzt auf fremdem Boden duftige Alpenluft und dazu ein Hauch aus Seldwylas Gärten. Und vollends unser „Martin Salander" und seine Sippe erscheint wie hervorgeblüht aus der Besonderheit des abgeschiedenen Schweizer Bodens.

Möchte also gegen die Bezeichnung Gottfried Kellers als des bodenständigsten aller deutschen Poeten, als des Königs der Heimatkunst nicht viel einzuwenden sein, so wird vielleicht seine Zugehörigkeit zur Erziehungsliteratur, über die wir vorhin sprachen, nicht so ohne weiteres einleuchten. Aber wir müssen uns nur unserer Bemerkung von vorhin erinnern, daß Keller in der von keiner falschen Liebe getrübten, von keinem Kirchturmpatriotismus gefärbten Darstellung seiner Landsleute seine höchste Kraft entfaltete, und wir werden uns des hohen erzieherischen Wertes solcher Dichtung um so voller bewußt werden. In diesem Sinne ist also Kellers Dichtung eine tendenziöse, freilich nur insoweit, wie alles Volle, Echte und Wahre seine Tendenz in sich trägt; und wirklich hat Gottfried

Keller an eine tendenzlose Kunst nie recht glauben mögen. Doch nicht genug daran. Sein Leben lang hat Keller, ein echter Sohn seines Landes, in dem jedem Bürger die Sorge für die Allgemeinheit, der Gedanke an die Zukunft mit in die Wiege gelegt wird, erzieherische Fragen treu im Herzen gehegt. Schon dem Roman vom grünen Heinrich möchte man gleich Goethes „Wahrheit und Dichtung" die Gnome des Menander „Ὁ μὴ δαρεὶς ἄνθρωπος οὐ παιδεύεται" an die Stirn schreiben. Was können Erzieher, was können verwitwete Mütter aus diesem Buch lernen, wie wird in der Seele des Kindes, als wäre sie ein offenes Buch, geblättert, wie werden selbst die zartesten Schriftspuren auf den verborgensten Blättern enträtselt, wie lichtvoll treten die Kämpfe und Wirrnisse des heranreifenden, einsamen Jünglings in die Erscheinung. Freilich wird nicht mit Programmen und Theorien gearbeitet, sondern volles, blühendes Leben spricht vom Herzen zum Herzen. Es ist nicht das letztemal, daß Keller mit Fragen der Erziehung künstlerisch in Berührung trat. Die herrliche Novelle „Frau Regel Amrain und ihr Jüngster", die sich schon in der ersten Sammlung der „Leute von Seldwyla" von 1856 findet, bringt gewissermaßen ein pädagogisches vademecum für verwitwete Mütter — versteht sich, von einem Poeten, nicht von einem Schulmeister geschrieben. So hätte, mag man sich ergänzen, die Mutter des grünen Heinrich (oder gar jene des jungen Gottfried Keller) verfahren sollen, um aus ihrem Sohn einen festen, wohlbewehrten Kämpfer mit dem Leben zu bilden, einen besseren, als es der grüne Heinrich (und der junge Gottfried) war. Frau Regel erzieht und schulmeistert lange nicht so viel wie Pestalozzis Frau Gertrud, sie belohnt und straft, lobt und schilt nicht wie jene Schülerin Rousseaus und der französischen Prinzenerzieher. „Im ganzen lief ihre Erziehungskunst darauf hinaus, daß sie ihr Söhnchen ohne Empfindsamkeit merken ließ, wie sehr sie es liebte, und dadurch dessen Bedürfnis, ihr immer zu gefallen, erweckte und so erreichte, daß es bei jeder Gelegenheit an sie dachte." Durch das eigene Beispiel, durch die Gleichgültigkeit, mit der Frau Regel, anderen Frauen des Mittelstandes un-

ähnlich, Essen und Trinken und ähnliches behandelte, durch den überlegenen Spott, mit dem sie kleine Vergehen ahndete, durch die Ruhe, mit der sie selbst schlimmeren Verirrungen, wie Lügen, begegnete, alle Strenge für gewisse Grundfehler der „Seldwyler" wie Prahlerei, Übertreibung u. s. w. aufsparend, durch solche Erziehungskunst geschah es, „daß diese ganze Erzieherei kaum so viel Worte kostete, als hier gebraucht wurden, um sie zu schildern." Und so gelingt es dieser klugen Mutter, den Sohn durch alle Klippen seines jungen Lebens, selbst an gefährlichen Sandbänken der öffentlichen Tätigkeit vorüber, glücklich durchzulotsen. Es ergibt sich die Möglichkeit, auch ein Wörtlein über diese öffentliche Tätigkeit zu sprechen und klarzulegen, daß es für einen jungen Bürger ebenso gefährlich ist, durch Bierbankgewäsch seine Zeit zu vertrödeln, wie sich unmännlich von der Öffentlichkeit zurückzuziehen und das Politisieren lichtscheuen Gesellen zu überlassen. Zu solchen Fragen der Volkserziehung hat Keller noch wiederholt das Wort ergriffen. So in der etwas gedehnten Erzählung: „Das verlorene Lachen". Da sehen wir nun so einen echten Seldwyler, einen braven, auch von einer Witwe, nur von keiner Regel Amrain, erzogenen jungen Mann, der schwer mit der Ungunst der Verhältnisse zu ringen hat. Prunkende öffentliche Feste gibt es da, einen leichten und schmucken Militärdienst, Luxus und Wohlhabenheit und dabei täglich wechselnde wirtschaftliche Verhältnisse, die manche anscheinend sichere Existenz verschütten, ein unruhiges Erwerbsleben ohne rechte Kenntnisse; endlich eine Verrohung des öffentlichen Lebens, Lust am Herabsetzen, an böswilligem Klatsch, an Beschimpfen und Beschmutzen, am Pamphlet; endlich ein furchtbarer wirtschaftlicher Verfall, Bankbrüche an allen Ecken und Enden, eine Katastrophe, die nur die Tüchtigsten und Bescheidensten verschont. Hier ist Keller ganz in die Fußstapfen des Jeremias Gotthelf getreten, er hat gewissermaßen dessen Methode auf städtische Verhältnisse übertragen. Gottfried Keller war in der Tat zeitlebens ein warmer Verehrer Gotthelfs. Schon in jungen Jahren, als sein Sinn noch nach der Bühne stand, hatte er die Absicht,

mehrere kleine Erzählungen Gotthelfs zu dramatisieren, und er konnte in großen Zorn geraten, wenn ein anderer sich an dem ihm teueren Stoff vergriff. Er vergleicht sich oft und gern mit jenem und rühmt ihn als ein großes episches Genie, dessen Tiefe und großartige, für alle Zeiten gültige Einfachheit von niemandem mehr erreicht werde. Als treuester Schüler Jeremias Gotthelfs (und als Bekenner Pestalozzis) erwies er sich aber, soweit man einen Großen den Schüler eines Kleineren zu nennen gewillt ist, in dem polemischen Erziehungsroman „Martin Salander."

Als Gottfried Keller als hoher Sechziger und, nachdem er im Lauf seines letzten Lebensjahrzehnts die höchsten künstlerischen Erfolge errungen hatte, daran ging, im „Martin Salander" seinem Volke gleichsam sein Testament zu hinterlassen, waren in Zürich die Verhältnisse zu einem Punkt gediehen, daß sich des langjährigen genauen Kenners seiner Heimat Besorgnis und Kummer bemächtigen mußte. Schon seit den sechziger Jahren gab es Gärung und Unruhe.*) Die radikal-demokratische Partei suchte mit allen Mitteln eine Verfassungsänderung durchzusetzen, um den äußersten demokratischen Forderungen Aufnahme zu verschaffen. Schon damals traten jene Zustände ein, die Keller im „Verlorenen Lachen" geißelt. Pamphletisten wußten eine allgemeine Unsicherheit zu verbreiten und das Vertrauen zur Obrigkeit, namentlich zu den Justizbehörden, zu erschüttern. Die neuerungssüchtigen Bestrebungen waren endlich im Jahre 1869 siegreich, und die urdemokratische Verfassung wurde eingeführt. Zu den Männern, die diesen Umsturz der Dinge am lebhaftesten beklagten und die sich mit den neuen Machthabern am wenigsten befreunden mochten, gehörte der Staatsschreiber Gottfried Keller, der Bekenner eines maßvollen Fortschrittes. Er tat, was er als Dichter und Vaterlandsfreund tun konnte und tun mußte: er hielt die Augen offen, er lächelte und schalt; und als Jahre

---

*) Wir folgen bei der Schilderung der öffentlichen Verhältnisse in der Schweiz den Darlegungen Jakob Baechtolds im 3. Band seiner schon genannten Biographie G. Kellers S. 4ff., 300ff.

vergangen waren und neue, schlimme Anregungen sich geltend machten, da schrieb er den „Martin Salander" und zeigte der Welt, was die letzten drei Lustren aus dem Lande Arnold Winkelrieds gemacht hatten. Für den Ton des Buches mag es ja ausschlaggebend gewesen sein, daß eben diese letzten Anregungen sehr düsterer Art waren. Lassen wir hier Jakob Baechtold selbst zu Worte kommen: „Das Strebertum machte sich auf allen Gebieten breit, gedieh eine Weile aufs üppigste, bis jämmerliche Krachzeiten hereinbrachen. Alles war der Börse zugelaufen. Der Schwindelgeist hatte namentlich auch das Beamtentum erfaßt. Die Fälle von Untreue, Amtspflichtverletzung, Unterschlagung mehrten sich in erschreckender Weise und nahmen den Charakter von Symptomen an. Ein wahres Unglücksjahr, speziell für den Staat Zürich, war das 1881ste. Im Juni kamen die Veruntreuungen eines angesehenen Notars ans Licht: mehr als dreimalhunderttausend Franken hatte er unterschlagen; einige Wochen später diejenigen eines zweiten, der flüchtig geworden war und Fälschungen in einem Betrage von annähernd zweimalhunderttausend Franken begangen hatte. Er ließ zu ‚leichter und exakter Liquidation' ein Verzeichnis seiner Veruntreuungen zurück. ‚Ich scheide mit einem Lebewohl an die traurige Korruption in unserm kleinen Vaterlande' — hieß es in dem sonderbaren Schriftstücke ..." Zu der Empörung über solche Vorkommnisse kam noch ein zweites mehr ideelles Moment hinzu, das Keller von der großen Masse seiner Landesgenossen schied: sein nationaldeutsches Bewußtsein. Die reinsten Quellen, aus denen einst der junge Keller Labung getrunken, als die Enge der Heimat ihm Herz und Haupt bedrückte, waren auf deutschem Boden entsprungen; die wärmsten Freunde und Förderer seiner Kunst lebten in Deutschland. So war Keller (wie der geistreiche Franzose Baldensperger sehr fein ausführt) mehr Deutscher als Schweizer; so nahm er an den großen Ereignissen von 1870—71 freudigen Anteil, so scheute er selbst Verkennung und Mißdeutung nicht, wenn es galt, seine Zugehörigkeit zu Deutschland, „seinem geistigen Vaterland", zu betonen. Dies alles, das äußerlich Erlebte, wie das

im Innern Durchlittene, kam in der Altersdichtung „Martin Salander" getreulich zum Ausdruck.

Auf den Inhalt des Romans können wir nur in einigen Worten eingehen. Der Handelsmann und frühere Lehrer Martin Salander (sprich Sálander) aus Münsterburg (Decknamen für Zürich) verlor durch das betrügerische Gebaren seines Schulfreundes Louis Wohlwend sein Vermögen. Er ging nach Brasilien, sein Glück zu suchen, seine Gattin Marie mit drei Kindern in dürftigen Umständen zurücklassend. Nach sieben Jahren kehrt er wohlhabend aus der Fremde zurück (hier setzt das Buch ein) und findet bedenkliche Zeichen von eitler Genußsucht und hohler Prahlerei in der Vaterstadt vor. So sieht er, wie ein kleiner Knabe — es ergibt sich, daß es sein eigener Sohn Arnold ist — von einer Kinderschar, zwei bunt gekleidete Bürschlein an der Spitze, verhöhnt wird, weil er eine „Mutter", nicht eine „Mama" habe. Durch eine seltsame Verkettung von Umständen wird er durch denselben Wohlwend um das neu erworbene Vermögen gebracht und muß abermals übers Meer. Nach drei Jahren kehrt er endgültig heim und lebt nunmehr, durch die sich mehrenden Zeichen der sinkenden öffentlichen Moral unbeirrt, in sicherem Wohlstand und als Mann von steigendem Einfluß. Jene bunt gekleideten Bürschchen von damals, die Zwillinge Isidor und Julian, Söhne des ehrsamen Gärtners Weidelich und seiner gutherzigen, aber beschränkten Gattin, sind berufen, im Leben der Familie Salander eine verhängnisvolle Rolle zu spielen. Die hübschen, aber hohlen und ganz ungebildeten Burschen drängen sich ins öffentliche Leben und wissen sich die Neigung der beiden weit älteren Salandertöchter zu erringen. Die Ehen werden wider den Willen des Ehepaars Salander geschlossen, nehmen aber ein höchst trübes Ende, da die beiden Leichtfüße bald zu Verbrechern herabsinken, in ihrer Stellung als Notare Unterschleif begehen und zu mehrjähriger Zuchthausstrafe verurteilt werden. Dies bricht der armen, verblendeten Mutter Weidelich das Herz. Noch Anfechtungen anderer Art hat Martin Salander zu bestehen, darunter solche, die wieder jener Wohlwend einfädelt.

Schließlich aber, da der junge Salander als Doktor der Rechte, als ein kluger und feingebildeter Jüngling aus der Fremde heimkehrt, glätten sich alle Wogen, und der alternde Martin sieht hoffnungsfroh einem neuen, tüchtigen und tatkräftigen Geschlecht entgegen.

In dieser Form liegt der Roman vor uns. Er erschien, nachdem ihn sein Verfasser viele Jahre im Haupt getragen, ihm auch ursprünglich den Namen „Excelsior“ zugedacht hatte, im Jahre 1886 in der von Julius Rodenberg geleiteten Berliner Monatschrift „Deutsche Rundschau“ und mußte, da er sich nicht in einen neuen Jahrgang hinüberziehen sollte, mit der Rückkehr des jungen Salander abschließen. Keller hat wiederholt über das „Prokrustesbett“, in das er seinen Roman zwängen mußte, geklagt und einen zweiten Teil „Arnold Salander“ verheißen, der den organischen Abschluß nachtragen sollte. Er fand nicht mehr Kraft und Muße, diese Absicht auszuführen. Aber es ist uns ein vollständiger Entwurf des Buches erhalten, der uns auch mit dem nur geplanten Teil bekannt macht. Der Schluß war etwa so gedacht: es sollten sich alle Parteien des Landes, junges, verlottertes Volk, Sozialdemokraten und Anarchisten, daneben nicht minder Pietisten und Angehörige der Heilsarmee, auch die Familie Salander und der noch nicht unschädliche Wohlwend auf einem hohen Bergesgipfel am Pfingstmontag einfinden. Große Gefahr sollte die Versammelten bedrohen, teils infolge von Elementarereignissen, teils durch einen nicht ganz ernst gemeinten Angriff der Anarchisten. Da sollten sich nun alle ordnungsliebenden und ehrlichen Elemente zusammenfinden, Rettung bringen und die Umstürzler mit eiserner Faust niederhalten. So sollte dieses Buch der Volkserziehung in einem großen symbolischen Bild der Hoffnung ausklingen. Es wäre sohin als Tendenz des Buches all das, was Gottfried Keller in tiefster Seele erhoffte und was er durch sein Wirken der Verwirklichung näher bringen wollte, mit unvergleichlicher Klarheit zum Ausdruck gelangt. Freund Martin hätte in diesem bedeutsamen Schlußbild ganz die Rolle gespielt, die seinem Wesen entsprach. Er wäre, wie öfter in seinem Leben, der Lage nicht ganz gewachsen gewesen, hätte

an diesem Tag schlimme Anfechtungen erlitten, wäre auch seinem bösen Dämon Wohlwend ins Netz gelaufen, aber von seinen guten Geistern, Frau Marie und Arnold, (just so, wie seine Landsleute im Großen durch die besten, die sie unter sich hatten) glücklich gerettet worden. Jener Plan des Buches ist aber, nebenbei gesagt, noch besonders wertvoll durch die Skizzierung dieses oder jenes Teiles, den der Dichter schließlich nicht weiter ausführte. So sollte die Gerichtsverhandlung gegen die Zwillinge Weidelich diesen Gelegenheit geben, in unverschämten und törichten Verteidigungsreden ihre ganze Denkungsart und die Vorstellungen, die sie sich von dem Verhältnis des Einzelnen zur Gesamtheit machten, darzulegen, es sollten ferner die Verurteilten noch ins Zuchthaus begleitet, und ihre weiteren schamlosen Versuche, Staat und Kirche, Schule und Elternhaus für ihre Sünden verantwortlich zu machen, ausgeführt werden. Auch sollte während der Gerichtsverhandlung Mama Weidelich auftreten und scheltend auf die Vorwürfe der entarteten Söhne antworten. Der Dichter hat künstlerisch gewiß recht getan, diese Partien bei Seite zu lassen oder doch gewisse Milderungen vorzunehmen. Aber zweifellos hat er soziale Bilder von großer Treffsicherheit und psychologischer Vertiefung damit ausgeschieden. So hatte er auch ursprünglich noch manchen Kauz aus dem Leben angemerkt, den er als episodistische Gestalt von packender Wirksamkeit verwenden wollte: Streber aller Art, auch solche aus den gebildeten Ständen, deren ganzer scheinbarer Ehrgeiz lediglich auf den Erwerb eines guten Auskommens gerichtet ist, Emporkömmlinge, die sich nach und nach allerlei gesellschaftliche Vorteile, selbst einen angeblichen Adel, ergattern und Schurken, die die urteilslose Masse in gefährliche Unternehmungen hineinhetzen, mit dem schmunzelnden Vorbehalt, daß dergleichen doch rechtzeitig unterdrückt werde und sie in der augenblicklichen Verwirrung dann recht ungestört ihr Schäfchen scheren könnten. Solche Typen hat das nimmermüde Auge des Dichters erschaut, sein Griffel hat sie festgehalten — aber die Weisheit des sichtenden Richters hat sie schließlich aus seinem Werk verbannt.

„Martin Salander“ ist sonach das größte Erziehungsbuch, das dem von Pestalozzi, Gotthelf und anderen ausgestreuten Samen entsprossen ist. Es ist kein Buch, das sich mit glatten Redensarten und weltfernen Plänen begnügt (das ist niemals Schweizer Art gewesen), sondern es ist eine flammende Kampfschrift gegen den Geist der Zeit und dabei doch das Werk eines Poeten, aus seiner Zeit heraus entstanden. Es ist „in seinem Lande geschrieben“, dessen Sitte und Unsitte es treu widerspiegelt, und „aus seinem Lande heraus“, denn es hat Gültigkeit auch für andere Völker und andere Gebiete. Es ist, um ein Wort Shakespeares anzuwenden, der Spiegel und die abgekürzte Chronik seiner Zeit. Schon die Gestalt des Helden Martin Salander ist erzieherisch in höchstem Sinn. Seit Goethes „Wilhelm Meister“ hat man, vornehmlich im Kreise der Romantiker und des jungen Deutschlands, gern Jünglinge in ihrer Entwicklung dargestellt, die im Kampf mit dem Leben allgemach vom Leben erzogen werden. Gottfried Keller hat nun bewiesen, daß auch im reifen Lebensalter das Erziehungswerk nicht abgeschlossen ist, daß das Leben auch den Mann noch bildet, daß der Mensch irrt, solang er strebt. Die Gestalt des Martin Salander ist zugleich ein Kunstwerk von höchstem psychologischem Wert. Sein Temperament begleitet ihn durchs ganze Leben: mehr Dilettant als Meister, ist er vertrauensselig trotz aller bitteren Enttäuschungen und jagt, wie seine kluge Frau sagt, immer wieder einem Osterhasen nach; er ist ein Mensch des Augenblickes, der sich stets mit vollem Eifer auf das wirft, was ihn eben fesselt, er ist ein nicht immer praktischer Idealist, ein Mann, der, soviel er auch im Leben herumgekommen ist, über gewisse in seiner Jugend erworbene Vorstellungen nicht hinauszukommen vermag. Er ist aber auch ein Typus seiner Zeit, er dient in seiner Willensschwäche und seiner Abhängigkeit von gewissen Trieben der Menge zur Erklärung des allzu schwachen Widerstandes, den er und andere sonst wackere Männer gegen den verderblichen Zeitgeist leisten. So ist Salander zu sehr der Diener seines Volkes, um sein wirklich fördernder Freund zu sein: in dieser

Gestalt liegt, wenn man will, ein einigermaßen aristokratisches Glaubensbekenntnis Kellers, der nicht in demjenigen einen wahrhaft nutzbringenden Förderer der Gesamtheit sieht, der sich zum Kameraden seines Volkes macht, sondern in jenem, der seine bessere Einsicht, wenn es sein muß, auch mit starker Hand zur Geltung bringt. Vielleicht hat Keller an seinen Freund, den erst im Grabe gewürdigten Alfred Escher, den Führer der altliberalen Partei, gedacht, wenn er, zwischen den Zeilen nur, die Ziele einer besonnenen demokratischen Politik streift.

Um den Volksmann Salander nun ersteht zwanglos und ohne aufdringlich lehrhaften Zweck jenes Bild der Schweiz unter den neuen demokratischen Gewalthabern, das, in seiner ungeschminkten Aufrichtigkeit und doch von künstlerischer Phantasie belebt, die größte volkserzieherische Bedeutung hat. In Salander selbst, der erst Lehrer, dann Geschäftsmann war und dem das Lehrhafte sein ganzes Leben lang anhängt, erkennt man einen Vertreter jenes von den Schweizer Volksschriftstellern stets als schädlich empfundenen Verschwimmens der einzelnen Stände. Was dem tüchtigen Salander nur eine kleine Besonderheit des Wesens gibt, das wird dem hohlen Wohlwend bereits verderblich. Und nur allzubald entsteht aus so lockerem Gefüge ein ungesundes Streben der niederen Klassen, sich mit den höheren zu verschmelzen. Unter den Notizen, die der Dichter für den „Martin Salander“ zusammengetragen hat, finden sich folgende bittere Worte: „Wir haben Sehnsucht nach oben, nach Licht und Ruhe: aber nicht der erfüllten Pflicht und des befriedigten Gewissens, nach dem Lichte der Ordnung, sondern nach dem Glanze der befriedigten Selbstsucht, des Ehrgeizes und der Ruhe des Genießens.“ Dieser verhängnisvollen „Sehnsucht nach oben“ ist das ganze Buch gewidmet. Klingt sie bei Salanders nur leise in der sozialen Unruhe des Mannes an, so verdichtet sie sich bei den Weidelichs zum bürgerlichen Trauerspiel: die Frau, Wäscherin ihres Zeichens, die immer Mama, nicht Mutter sein wollte (dieser Gegensatz sollte nach dem ursprünglichen Plan noch weiter verfolgt

werden), die mit ihrem feiertäglichen seidengeschmückten Damenhut der Tätigkeit am Wäschezuber einen vornehmeren Anstrich zu geben suchte, strandet am kläglichsten mit ihren hochfliegenden Plänen; die Söhne, die man nur Vornehmtun und sonst beinahe nichts gelehrt hatte, enden in Schmach und Schande. Putzsucht, ehelichen Unfrieden, Verschwendung, schließlich völligen Zerfall der Familie und wirtschaftlichen Ruin zeitigt das unselige „Streben nach oben" im Hause des verunglückten Kleinpeter, einer episodisch auftretenden Gestalt, die dartut, wie selbst ein wackerer und angesehener Bürger vergeblich gegen derlei im Hause eingefressene Laster ringt und schließlich zu Grunde gehen muß. Wie in einem Rahmen, den man sich nicht wegdenken mag, liegt dieses „Streben nach oben" in den Zeitverhältnissen eingebettet. Wir erfahren da, wie leicht es ein paar Schwindlern, die sich Bankiers nennen, gemacht wird, ehrliche Menschen straflos um das sauer Erworbene zu prellen; wir belauschen gewisse Klassen des Volkes bei ödem und anmaßendem Biergeschwätz und wir erfahren mit Betrübnis, daß dieses Geschwätz durch manche öffentlich gehaltene Rede nicht allzu sehr in den Schatten gestellt wird; wir sehen mit Widerwillen, wie politische Meinungen gemacht werden, wie Leute ohne jedwedes Verdienst wichtige Stellungen einnehmen (werden doch die sauberen Zwillinge Weidelich mühelos Mitglieder des „Großen Rates", der gesetzgebenden Versammlung der Schweizer), wie dann solche Ämter verwaltet werden, mit welchem Leichtsinn Volksvertreter von der Art der Weidelichs sich über ihre Pflichten hinwegsetzen; wir können uns aber auch nicht der Einsicht verschließen, daß selbst die besten Leute dem allgemeinen Hang fröhnen, durch zur Unzeit gefeierte prahlerische Feste ihr Ansehen zu erhöhen, wie ja selbst unser Salander die Doppelvermählung seiner Töchter durch ein viel besprochenes Volksfest feiert; und schaudernd erkennen wir mehr als einmal, wohin schwache Naturen durch diesen Hang zu Aufwand und lärmender Geselligkeit geführt werden. Als dann der allgemeine Verfall eintritt, als sich Untreue auf Untreue häuft, als die strafende Staatsgewalt

den Jubel der täglichen Volksbelustigungen stört, als die Zwillinge Weidelich selbst vor dem Richter Großsprecherei und verlogene Prahlerei statt ehrlicher Reue an den Tag legen — da müssen wir gestehen, daß uns all das Traurige nicht unvorbereitet trifft, daß vielmehr nur die längst ausgestreute Saat aufgegangen ist. Aber es wird nicht bloß schwarz in schwarz gemalt, was ja leicht dumpfe Verzweiflung an Stelle des beabsichtigten besseren Einflusses hätte erzeugen können. Wie Keller der tröstlichen Ansicht war, der sittliche Verfall des Volksstaates sei so gut der Wiederherstellung fähig wie das „Körperliche des Volkes", so hat er dieser Hoffnung auch am Schluß seines Buches Ausdruck gegeben: ein neues Geschlecht mit kühlerem Herzen und weiterem Blick wird wieder gutmachen, was die Alten verdorben haben. Eine neue Periode, ein Abschnitt der Erhebung bricht an. Der leider niemals geschriebene zweite Teil, das Buch von Arnold Salander, wäre ihr gewidmet gewesen.

Es braucht kaum besonderer Ausführung, daß neben der Volkserziehung auch in diesem Volksbuch die Erziehung der Jugend eine besonders wichtige Rolle spielt. Unserem Salander selbst liegt ja ein wenig Schulmeistern im Blut. Kaum aus der Fremde heimgekehrt, forscht er schon nach dem Stand der Kenntnisse seiner Kinder. Als er in reifen Jahren in den Großen Rat berufen wird, wählt er sich die Erziehung zu seinem besonderen Studium. In einem Privatgespräch entwickelt er der eifrig lauschenden Hausfrau sein Ideal der Erziehung: es soll immer gelernt und geübt werden, der Stoff erweitert und vertieft, der Schulbesuch bis in die Jünglingsjahre verlängert, nichts soll vergessen oder vernachlässigt werden. Es ist köstlich zu lesen, wie der verspätete Pestalozzi-Jünger, der Träumer im grauen Haar, aus diesen rosigen Plänen durch die trockene Bemerkung der trefflichen Frau Marie geweckt wird, die meint, man werde all diesen Studiosen zulieb wohl ein Heer von Sklaven zur Bewältigung der niedrigen Arbeit halten müssen, und wie Herr Martin, rasch ernüchtert, seufzend diese Enttäuschung zu anderen legt. Dies ist aber

keineswegs die bedeutendste Seite, die der Erziehungsfrage abgewonnen wird. Weit bemerkenswerter noch ist das Hineinspielen der Kindererziehung in den Roman selbst. Eine Kinderscene gibt gleichsam den stimmenden Accord für das Buch ab — die beiden feisten Zwillinge Isidor und Julian verhöhnen den bleichen Arnold, ihre „Mama" kommt dazu, findet für die beiden Schlingel nur einen schüchternen Verweis, desto mehr törichte Worte aber für den Fremden (Martin Salander), der um Aufklärung der seltsamen Scene bittet. Aus den Kindern, dem bleichen und den feisten, wird nun, was die Erziehung aus ihnen macht. Arnold steht unter der zarten und doch festen Zucht seiner Mutter, der Frau Marie, die während seiner ganzen Kindheit auch den Vater bei ihm vertreten muß. Er lernt frühzeitig entbehren und seinen besten Trost in der Arbeit suchen; an einem rechten Hungernachmittag, dem die Ankunft des Vaters ein Ende macht, ist er gleich bereit, dem Rat der Mutter zu vertrauen und seinen Hunger bei den Schulaufgaben zu vergessen, während die eigensinnigeren Schwestern sich in allerhand Ausflüchten ergehen. Der Mutter gutes, mildes Wesen, ihr stets bereiter Trost, ihre liebliche Erzählungskunst, die oft genug aus einem traurigen Herzen fließt, läßt schließlich alle diese böse Zeit glücklich überstehen. Die langen Jahre, in denen Haus Salander nicht auf allzu festem Boden steht, verbittern die Kinder nicht, da sie zu steter, frischer Tätigkeit, zur Mitarbeit am allgemeinen Wohl angehalten werden. Als Arnold der mütterlichen Obhut zu entwachsen beginnt, greift der verständige und weitgereiste Vater ein, der, weit entfernt, den Jüngling alsbald ins Berufsjoch zu spannen, ihn außer Landes schickt und ihm so den Gewinn einer tiefen und weiten Bildung ermöglicht. Freilich, die Erziehung ist nicht das Allheilmittel, wie dies die Jünger Rousseaus annahmen: das Gesetz der Vererbung, das just zur Zeit, da Kellers Erziehungsroman entstand, in der Dichtung eine große Rolle zu spielen begann, macht sich auch im Haus Salander geltend. Frau Maries grundtüchtiger Sinn, ihr kühler, klarer Blick geht nur auf den Sohn über; die Töchter empfangen ein

gutes Teil von der etwas verschwommenen Romantik ihres Vaters, die sich in den Mädchenköpfen noch mehr verdichtet und die sie zu den unheilvollen Ehebündnissen führt. Wer sich aber durch jenes viel erörterte Gesetz der Vererbung etwa zu schlaffer Entsagung und zu dem Gedanken verleiten ließe, alle Anleitung sei unnütz, es komme doch alles, wie es kommen müsse, der braucht nur einen Blick ins Haus Weidelich zu tun. Hier wurden die beiden Jungen immer wie die Prinzen gehalten, man erzählte ihnen früh und spät, sie sollten „etwas Großes" werden, sie mußten das Feinste an Speise, Trank und Kleidung haben, aus den gelegentlichen scherzhaften Vorwürfen der Mutter klang geheimer Stolz auf die Geckerei der „Tausendskerle" und an nichts dachte man weniger, als an eine gediegene und entsprechende Ausbildung. Was war die Folge? Kaum standen die Herrchen auf eigenen Füßen, als sie für die aufopferungsvollen Eltern keine Stunde mehr übrig hatten, und kaum hatten sie das Gut ihrer Mitbürger zu verwalten, als sie die räuberische Hand danach ausstreckten und in Schmach und Schande verkamen. Wie aber steht es hier mit der Vererbung? Eine der feinsten und zugleich rührendsten Scenen des Buches ist jene, in der die zu Tod betrübten Eltern Weidelich die Geschichte ihrer Familien bis zu Urgroßvaters' Zeiten mustern und sich abquälen, zur Entlastung ihrer Söhne einen verbrecherischen Urahn ausfindig zu machen. Aber vergebens. „Einzig von eines Großvaters Bruder hatte die Mutter Weidelich die dunkle Erinnerung, daß er ein Fäßlein Apfelmost gestohlen haben sollte." Und man darf wohl diese Scene als direkt gegen jene gerichtet ansehen, die den Menschen als willenloses Werkzeug einer geheimnisvollen Macht ansehen möchten. Keller hat übrigens noch an manchem anderen Ort den Einfluß angedeutet, den das Vorbild im Elternhaus auf die empfängliche Seele des heranwachsenden Kindes auszuüben vermag. So wurden die Söhne des verarmten Großrates Kleinpeter bald die richtigen Genossen ihrer entarteten Mutter, sie verstanden es fast noch besser als diese, das Ansehen des Vaters zur Deckung ihrer Schulden zu mißbrauchen, und sie

wagten es, den eigenen Vater zwingen zu wollen, Hand an fremdes Eigentum zu legen. Andererseits läßt wieder der Druck dumpfer Tyrannei, unter dem Wohlwend seine Söhne hält, die liederlichen und leichtsinnigen Pläne, die er für deren Zukunft spinnt, wenig Erfreuliches für die Entwicklung dieser jungen Leute hoffen.

Haben wir uns nun mit dem Buch von Martin Salander einigermaßen befreundet, so möchte es wohl auch von Interesse sein zu erkunden, welche Wege der Dichter gewandelt ist, um den von ihm beabsichtigten Eindruck zu erzielen, mit anderen Worten, wir möchten auch die Technik des Buches kennen lernen. Was zunächst die Fabel anlangt, so ist sie überaus einfach. Was man so gemeinhin Handlung nennt, dessen findet man in diesem polemischen Erziehungsroman nicht allzuviel. Wer bewegte Vorgänge, Überraschungen und Verwicklungen erwartet, wem es um ein buntes Durch- und Nebeneinander, um Kniffe und Pfiffe zur „Spannung" des Lesers zu tun ist, der darf freilich nicht nach „Martin Salander" greifen. Auch einen bezaubernden Romanhelden ohne Furcht und Tadel, ein holdseliges Fräulein, und was sonst dergleichen beliebte Romanfiguren waren, sucht man vergeblich, ja selbst von einer exemplarischen Züchtigung des Bösen und einer ausbündigen Belohnung der Guten weiß der Autor, so sehr er damit den Geschmack der meisten Leser getroffen hätte, nichts zu berichten. Die Handlung setzt sich zusammen aus den Schicksalen mehrerer Familien, aus einem Stück von dem Lebensgang eines Volkes; man hat treffend bemerkt, daß Keller hier die Familie als Individuum auffaßte, während er in seinen früheren Werken die Persönlichkeit als solche zur Geltung brachte. Doch fehlt es dem Buch auch nicht an Abschnitten, die den einzelnen auf seinen eigenen, von der Straße der Allgemeinheit sich abzweigenden Pfaden verfolgen. Voll von größter Feinheit und mit dem zartesten, wohl nicht oft übertroffenen Humor aufgefaßt ist das Verhältnis der beiden stattlichen Salander-Fräulein zu ihren jugendlichen Verehrern, desgleichen jenes des schon alternden Martin zu dem neuerlich

auftauchenden Wohlwend und seiner Familie. Das sind Kapitel, wie sich sie auch solche Romanschreiber, die ihre Leser hauptsächlich bei guter Laune erhalten wollen, anziehender und fesselnder nicht wünschen können. Fassen wir aber den Begriff der Handlung, entsprechend dem griechischen δρᾶμα, nicht als den Inbegriff äußerer Ereignisse, sondern als den Ausdruck von psychischen Vorgängen, dann erkennen wir in „Martin Salander“ ein an Handlung überaus reiches Buch, denn die Kunst der Charakteristik steht hier auf der allerhöchsten Stufe. Man kann ohne Übertreibung sagen, daß alle Charaktere vortrefflich erfaßt und dargestellt sind. In der Mitte stehen Martin und Marie Salander. In Martin steckt (wie schon Baechtold hervorhob) ein Stück Selbstporträt. Von dem leichtgläubigen Optimismus, der Freude am Augenblick, der wohlmeinenden Vertiefung in die öffentlichen Verhältnisse mag manches in dem jungen Gottfried Keller gesteckt haben. Wie Martin Salander ist auch der junge Keller zweimal in die Fremde gezogen und er kehrte jedesmal bereichert zurück — freilich an Geist und Herz, nicht im Geldbeutel. Neben Martin steht die herrliche Gestalt der Frau Marie. Kein Zweifel — sie hat literarische Ahnen, sie ist ein später Abkömmling von Pestalozzis Gertrud, und Jeremias Gotthelf hat mit Vreneli und den anderen wackeren Frauen bei ihr Pate gestanden. Sie ist der echte deutsche Kamerad des Mannes: sie sorgt und wirtschaftet, sie erzieht und erwirbt in seiner Abwesenheit und kennt nach Jahren noch die geringste seiner Gewohnheiten; sie wirkt mäßigend und beruhigend auf ihn ein, findet gegen seine Feinde zu rechter Zeit das rechte Wort und sie weiß selbst das Telegramm des Vaters an die ungehorsame und durch eigene Schuld unglückliche Tochter „ein wenig mit Baumwolle zu umhüllen“; sie ist das richtigste Gegengewicht gegen seine Eitelkeiten und romantischen Verstiegenheiten und doch der treueste Genosse seiner Pläne und Hoffnungen; sie läßt sich nicht wie ihr Gatte durch ein paar süße Phrasen über erlittenes Unrecht hinwegtäuschen, was sie einmal als gemein erkannt, darf nie wieder ihre Kreise stören; aber sie weiß

ebensogut Unvermeidliches mit Würde zu tragen und sie ist stets die erste zur Hilfe bereit, ohne daran zu denken, daß die Töchter ihr einst ungehorsam oder die Schwähersleute wenig willkommen waren; für die Schwächen des Mannes vollends hat sie immer ein nachsichtiges, überlegenes Lächeln, das weit besser wirkt als Zank und Streit, und als ihr der gute Martin einmal wieder eine rechte Torheit beichtet, über die eine andere Frau wohl zeter geschrien hätte, da lacht sie nur ihr hellstes Lachen und meint gutmütig spottend, die Geschichte habe doch etwas Einschläferliches an sich. Sie ist heiteren Herzens und lichten Geistes, das richtige Ideal der deutschen Frau, wie es schon Walther von der Vogelweide gepriesen, wie es aber kaum ein Dichter mit solch prachtvollem Wirklichkeitssinn auf die Füße gestellt hat. Aber all die anderen, mögen auch nur wenige Striche auf ihre Zeichnung verwendet werden, sind es nicht Menschen aus einem Guß, der Natur mit dem Scharfblick des Sehers abgesehen? Da ist vor allem Mama Weidelich, eine herzensgute, aber ganz beschränkte Frau, die an der Überzeugung von der großen Zukunft ihrer Söhne wie an einer fixen Idee krankt und aus deren ungeschickten, großsprecherischen, oft törichten und gewöhnlich taktlosen Redensarten eine gewisse Biederkeit hervorleuchtet, eine nicht zu erschütternde Liebe zu den mißratenen Sprößlingen, eine Redlichkeit, die nichts Böses — am wenigsten von den eigenen Kindern — glauben mag. Da ist ihr Gatte, der sorgenvolle Vater Weidelich, der dem sinnlosen Treiben von Frau und Söhnen all die Jahre lang mit Kopfschütteln zusah, aber nicht die Kraft in sich hatte, gegen dieses Treiben mit der Gewalt des Gatten und Vaters aufzutreten; im Unglück bewahrt der stille Mann mehr Zähigkeit und Ruhe als die bewegliche Frau, die unter dem schweren Schlag zusammenbricht. Da sind ferner die Kinder der beiden Familien: der „stillgelassene" Arnold, der ein wenig im Hintergrund bleibt, da er als Held für eine spätere Zeit aufgespart werden sollte; ferner seine Schwestern Setti und Netti, die beiden altklugen, eigensinnigen und romantisch angelegten Jungfrauen, die in stummem Trotz gegen

Vater und Mutter sich ihre lumpigen Ehegefährten erkämpfen; endlich dieses so heiß begehrte Zwillingspaar Weidelich, die beiden Tröpfe Isidor und Julian, die wir als protzige, ungezogene Kinder, als leichtsinnige, gewissenlose und ungebildete Jünglinge, als tyrannisch-kindische Ehemänner, endlich als heuchlerische, verlogene und selbst in ihren letzten, nach traurigen Mustern gebildeten Briefen noch großmäulige Verbrecher kennen lernen. Und nun die Fülle prächtiger, nur gelegentlich auftauchender Figuren! Zuerst natürlich Louis Wohlwend, ein Verbrechertypus nach Art der jungen Weideliche, völlig gewissenlos, dafür aber nie um eine glatte Antwort, einen gedrechselten Satz verlegen, bei allen Schurkenstreichen stets unter der Maske des Biedermanns verkappt und immer geneigt, sich den Anschein eines Menschen zu geben, der große, geheimnisvolle Ziele im Auge hat. Dann Möni Wighart, ein flotter Gesellschafter, der den aus Brasilien heimkehrenden Martin noch schnell in die Weinstube lockt; das ist ein ganz eigentümlicher Lebenskünstler, der es versteht, überall ein seltenes Leckerbißchen und eine noch seltenere Neuigkeit vorweg zu bekommen. Daran schließt sich nun eine Reihe in wenigen Meisterstrichen Skizzierter: Kleinpeter, der einst angesehene Großrat, die alte Magd der Salanders, die in einem ehrerbietig-vertraulichen Verhältnis zur Herrschaft steht, ein rauflustiger Schweizer Handwerksgesell, der mit seinem hochtönenden Wirtshausſalbadern einen schüchternen Deutschen zu feiger Verleugnung seines Vaterlandes zwingt, der Vorsitzende im Großen Rat und spätere Gerichtspräsident, ein feuriger Anhänger Pestalozzis, der berufen scheint, die kleinen und großen Sünden der Zwillinge zu ahnden, Wohlwends schöne Schwägerin, die dem Vater Martin so sehr gefällt, während der Sohn Arnold sie sofort als wohlgewachsen, aber blödsinnig erklärt, und noch dieser und jene. Keine sinnverwirrende Überzahl von Nebenpersonen und Statisten, aber ein sorgsam gewählter Kreis Mitwirkender. Die Weise Kellers, seinen Gestalten Leben zu geben, ist nun höchst eigenartig und ein Zeugnis hoher Künstlerschaft. Gleich ihr erstes Auftreten ist ungemein charakteristisch, es wird gleichsam

schon beim Erscheinen einer jeden Gestalt ein stimmender Accord angeschlagen, der durch das ganze Buch weitertönt, ein Leitmotiv des Charakters, das uns den Darzustellenden wie mit einem Zauberschlag gleich völlig vor Augen führt und dessen Gültigkeit während der ganzen Dauer der Erzählung nicht erlischt. Was zeigt uns wohl den guten Martin deutlicher in seiner ganzen leicht zu bestimmenden Gutherzigkeit, in seiner oft verhängnisvollen Willensschwäche als die Eingangsscene, in der er sich, obgleich ihm doch wahrhaftig das Herz nach Weib und Kindern steht, nach jahrelanger Abwesenheit von Möni Wighart ins Wirtshaus locken läßt, was bezeichnet diesen Wighart in seiner Sucht nach Neuigkeiten und kleinen Zechgelagen besser als diese Verführung des unschlüssigen Martin und was ist charakteristischer für Frau Marie, als daß sie sich die Freude über die Rückkehr des Mannes nicht durch diese ungebührliche Verspätung verkümmern läßt und nur durch einige Zeit gegen Herrn Wighart ein unschädliches Gröllchen im Herzen trägt? Nun aber gleich die erste Scene, in der wir mit Frau Marie nähere Bekanntschaft schließen: wie sie als Wirtin einer kleinen, schlecht gehenden Kaffeewirtschaft und fast aller Mittel entblößt, trotz ihrer fast verzweifelten Lage ihr munteres Wesen beibehält, den Kindern mit Geschick, Güte und Geist über den an die Türe pochenden Hunger hinweghilft, den Fremden gegenüber die bescheidene, heitere Wirtin bleibt, wie sie lieber darbt, als daß sie das Ansehen des fernen Gatten (des vermeintlich fernen — er sitzt drüben in der Weinstube!) schmälert, das ist Marie Salander, die uns schon auf den ersten Seiten des Buches gefangen nimmt und die wir als eine ausgezeichnete Gattin und Mutter, als eine Frau von Geist und schlichter Vornehmheit gleich zu Anfang verehren lernen. Neben der berühmten Weinhausscene ist die öfter erwähnte Kinderscene ein wahres Muster der Einführung von Personen. Wir sehen die Zwillinge Weidelich als kleine Bübchen, die einen anderen, der ihnen weniger vornehm dünkt, recht unverschämt verhöhnen. Dieser Scene sind zwei andere parallel, welche spätere Lebensabschnitte des Zwillingspaares

ebenso wirksam einleiten: als Jünglinge sehen wir sie in schamloser Weise ihre politische Parteistellung auswürfeln, als junge Ehemänner beobachten wir sie in ihrer Vorliebe für beschäftigten Müßiggang, Leckerei und sonstige (nur scheinbar harmlose) Tändeleien. Wir erfahren, im Grunde genommen, von diesen beiden wichtigen Personen im Verlauf des Buches nicht sehr viel mehr, als was uns diese Scenen verraten, aber man muß zugestehen, daß man die beiden Herrchen vom Kopf bis zu den Füßen kennt und durch keine ihrer Lumpereien, die uns der Dichter vornehm fern hält, sonderlich überrascht wird. In ebenso vorzüglicher Weise wird uns Mama Weidelich vorgestellt: wenn sie mit noch nassen Armen von ihrem Waschtrog kommt, den schönen Hut, der ihr noch nicht vornehm genug ist, auf der rotbraunen Faust, die Huthändlerin und den heimkehrenden Salander mit prahlerischen Redensarten überschüttet und die ungezogenen Söhne nur milde tadelt — so ist dies eben die ganze Mama Weidelich, die wir mitsamt ihren Unglückshüten während des ganzen Buches genau so wieder finden, wie wir dies nach ihrem ersten Auftreten erwarten mußten. Auch der nachdenkliche, aber unsichere Gärtner Weidelich, der Schwindler Wohlwend, der mit seinem angeblichen Bankgeschäft und seinen angeblichen heraldischen Studien prunkt, und so fast jede einzelne Figur des Buches trägt gleichsam schon in der ersten Scene den Keim in sich, der dann im Verlauf der Erzählung kräftig aufgeht. Aber nicht nur die Individuen, auch die Epochen führt Keller durch solche stimmende Scenen ganz unvergleichlich ein. So dient der kindliche Kampf um Mutter oder Mama als Vorspiel zu dem neuen, erzdemokratischen Zeitalter, die Episode Kleinpeters als Einleitung zu der Periode des Verfalls, die während der Herrschaft der Demokratie hereinbricht. Neben dem stimmenden Accord ist eins der wichtigsten von Keller angewendeten Mittel zur Charakteristik der Gegensatz, der Kontrast. Beinahe jeder der von ihm gezeichneten Charaktere wird durch die Berührung mit einem gegensätzlichen in noch helleres Licht gerückt. So stehen die beiden Studiengenossen Salander und Wohlwend im Gegensatz: sie gehen beide etwa von dem

gleichen Punkte aus, der eine wird durch ruhige Tüchtigkeit und makellose Redlichkeit trotz mancher Schwäche allmählich ein begüterter und angesehener Mann, der andere, der haltlose Schwindler, versinkt trotz aller Versuche im Morast. Im Gegensatz stehen ferner Mutter Salander und Mama Weidelich: die eine, die kluge Erzieherin, erhält, die andere, die törichte Verzieherin, zerstört das Glück ihres Hauses; Frau Marie, die weise Lenkerin und unermüdliche Mitarbeiterin des Mannes, steht aber auch im Gegensatz zu Frau Kleinpeter, die Hab und Gut des Gatten verpraßt und ihn fast auch noch um das höchste der Güter, die Ehre, bringt; und Frau Marie, die hochgeschätzte Ratgeberin, steht endlich auch in einem Gegensatz zu der stummen Sklavin, die sich Frau Wohlwend nennt und die bei jeder Äußerung einer eigenen Meinung von ihrem Mann roh behandelt wird. Gegensätze sind ferner Arnold Salander, der jahrelang in der Fremde weilt, um sich die gediegenste allgemeine Bildung zu erwerben, und die Zwillinge Weidelich, die leichten Herzens, nachdem sie die notwendigsten Schulen recht und schlecht durchgemacht haben, in die politische Arena hineinhüpfen. Gegensätzlich ist weiter diese selbe unverfrorene Unwissenheit, die Isidor und Julian auch als Großräte sich zu erhalten wissen, und die schwerfällige, fast pedantische Sorgfalt, mit der sich der so viel ältere Martin Salander für das gleiche Amt vorbereitet. Gegensätzlich ist endlich die scheinbar unumschränkte Herrschaft, welche die reifen Fräulein Setti und Netti Salander über ihre jugendlichen Freier ausübten, und die schmähliche Knechtschaft, die sie dann von ihren Ehemännern zu ertragen haben. So versteht es der Dichter hier überall (so wie auch noch an manch anderem Ort) auf die natürlichste, unauffälligste Weise zu zeigen, wie sich denn etwa andere Menschen in gleichem Falle benehmen, welches die Triebfeder bei diesen und bei jenen ist, durch wechselseitigen Vergleich (wobei eben die Betrachtung von Gegensätzen besonders lehrreich ist), die Plastik seiner Gestalten zu erhöhen und auch dem minder aufmerksamen Leser seine Absichten aufs glücklichste zu verdeutlichen. Es läßt sich denken, daß ein

Dichter, dem so reiche Mittel zur Verfügung stehen, manchen Notbehelf, zu dem andere greifen müssen, kühl zur Seite stellt. So hat Keller, obgleich er die verschiedensten Menschen, Berufs- und Bildungsklassen zeichnet, sich nirgend dazu herbeigelassen, der Sprechweise der einzelnen übergroße Aufmerksamkeit zu widmen und selbst zu falschem, abgehacktem oder durch gewisse Naturlaute (wie „nu“, „hm“, „mja“) unterbrochenem Sprechen seine Zuflucht zu nehmen. Dies hat Keller auch wahrlich nicht nötig; denn seine Menschen, wenn sie auch alle das gleiche wohlgefügte, durch mundartliche Anklänge nur mehr oder weniger gewürzte Schriftdeutsch sprechen, äußern sich so vollkommen aus ihrem Vorstellungs- und Bildungskreis heraus, daß es geradezu zum Verwundern ist. Mama Weidelich spricht keinen Satz aus, der nicht das gänzlich ungebildete Weib verriete; aber der Dichter gibt sich nicht die Mühe, ihr erst falsche Kasus oder unrichtige Praeterita in den Mund zu legen, so sehr kommt es nur auf das an, was sie spricht, nicht wie sie spricht. Das mag sich der Leser, wenn er will, in die Art seines Landes oder in seine eigene Art übersetzen. Ganz das Gleiche gilt auch von dem prahlerischen Schweizer Handwerksgesellen, von Wohlwend und den Zwillingen und den sonstigen Leuten, die nicht vorhandene Bildung heucheln; hier wäre gewiß die Verlockung nahe gelegen, vielleicht durch ein falsch angewendetes Fremdwort, durch gewisse stehende Redensarten oder dergleichen die Heuchelei dieser Leute noch deutlicher zu machen. Nichts von alledem; die Unbildung dieser Sorte liegt tiefer, als daß dergleichen Mätzchen zum Wesen gehörten, und auch der komische Eindruck, wo ein solcher beabsichtigt ist, wirkt weit mehr, als wenn er nur durch dergleichen Äußerlichkeiten erzielt würde. Keller versteht es aber auch meisterlich, durch eine scheinbar absichtslos hingeworfene Bemerkung einen ganzen Menschen zu charakterisieren. So z. B. die alte Magd Salanders, von der ja herzlich wenig die Rede ist. Wenn sie aber auf die Frage des Herrn, ob sie sich in seiner Abwesenheit auch ordentlich genährt habe, mit großer Redseligkeit antwortet, der Herr Großrat kenne sie schlecht, sie habe herrlich

getafelt, Mittags einen dicken Pfannkuchen und einen Salat, wie ein Fuder Heu, mit heißem Speck angemacht und Abends eine Milchsuppe, wie ihre selige Mutter sie machte, mit Brot und Pfeffer drin, so können wir uns die treue, alte Schwätzerin, deren Fürwitz ihrer Herrschaft wohl mitunter Verdruß macht, die aber doch ehrlich und sparsam mit dem anvertrauten Gute haust, vortrefflich vorstellen. Höchst lieblich ist da auch im Haus Salander ein kleiner Auftritt kurz nach des Vaters endgültiger Heimkehr. Der junge Arnold neckt die Schwestern und macht einen kleinen Wortwitz. „Seit wann machst Du Witze, Arnold?“ fragt die Mutter fast erschreckt, denn „dem Elternsinne erscheint es schon merkwürdig, wenn die Kinder ein Sprichwort zum erstenmal gebrauchen“. Dies ist eine ungemein feine Beobachtung und vermittelt neben einer allgemeinen Wahrheit noch die Erkenntnis, wie Arnold sacht herangewachsen ist und wie sorgsam die doch so sehr beschäftigte Mutter auf jede Äußerung des Gemütslebens ihrer Kinder achtet. Der Geringschätzung alles Äußerlichen entsprechend tut Keller auch die Schilderung des Äußern verhältnismäßig rasch ab. Ahmt er die jüngeren Autoren darin nicht nach, daß er den Zufälligkeiten des Sprechens übergroßen Wert beilegt, so ist er ebensoweit von der Gewohnheit der älteren entfernt, die körperlichen Vorzüge der Romanhelden in wortreichen Schilderungen dem Leser vorzuhalten. Er wandelt in dieser Richtung in keines geringeren Fußstapfen als in jenen Goethes*); bei Personen von höherem Bildungsgrad und reicherem geistigen Leben bleibt das Äußere fast ganz unerörtert, nur bei solchen, von deren Seelenleben wenig zu berichten ist, muß die Beschreibung des Körpers aushelfen. So erfahren wir von Frau Marie, die sich doch sicher jeder Leser als eine anmutige und vornehm aussehende Dame vorstellt, nichts anderes, als daß sie „eher schmal als breit“ war, „einfach und sauber gekleidet ohne Blumen auf dem Hut“ (merk' Dir's, Mama Weidelich!) einherging und „schönflächige Wangen“ hatte. Und Martin Salander, den wir uns doch

---

*) Vgl. hierzu: R. Riemann, Goethes Romantechnik, Leipzig 1902.

alle als einen freundlichen und stattlichen Herrn vorstellen, lernen wir vollends erst gegen das Ende des Buches in seinem Äußeren kennen. Er mustert sich im Spiegel, und der Leser hat so die beste Gelegenheit, diese Musterung auch vorzunehmen. Es mögen etwa zwanzig Jahre vergangen sein, seit wir ihn bei seiner ersten Rückkehr aus Brasilien zuerst sahen, und Salander steht nun im fünfundfünfzigsten Lebensjahre. Leidlich erhalten, hatte er sich doch in vielem geändert; das einst blonde, noch immer volle Haar war so bezuckert wie ein Ährenfeld, auf das der späte Reif gefallen ist, ebenso der krause Bart. Sehen wir von ein paar Falten und Furchen ab, so ergibt sich uns aus dieser Spiegelschau ein überaus klares Bild, wie der Held unseres Buches in den verschiedenen Abschnitten seiner Mannesjahre ausgesehen hat. So einfach kommt der Dichter über die beiden Gecken Julian und Isidor freilich nicht hinweg, denn wenn wir uns nicht wenigstens ihr geschniegeltes Äußere vorstellen könnten, so bliebe überhaupt wenig Merkenswertes von diesen beiden hohlen Personen übrig. Auch macht es dem Dichter Spaß, auf die verblüffende Ähnlichkeit der Zwillinge hinzuweisen, deren blonde Alltäglichkeit kaum zu unterscheiden wäre, hätte nicht der eine das Ohrläppchen wie ein Eiernudelchen, der andere wie ein Zuckerschneckchen (Schweizer Mehlspeisen) geformt. Erst als die jungen Herren die politische Laufbahn einschlagen, sehen sie sich veranlaßt, eine bedeutsame Unterscheidung ihres Äußeren vorzunehmen: der Altliberale trägt das Haar glatt gestrichen und gescheitelt, darauf ein Hütlein wie ein Suppenteller, der Demokrat prangt in kurz gestutztem Haar, mit Schnurrbärtchen und einem Hut gleich einem Wagenrad. Dieser Maskenanzug versinnbildlicht so recht die ganze Oberflächlichkeit seiner Träger, wie ja Keller überhaupt die Kleidung, die er nur in Ausnahmsfällen erwähnenswert findet, dann auch überaus fein zur Charakteristik des Bekleideten verwendet. Sonst erfahren wir im ganzen Buch nur noch über das Äußere von Myrrha, Wohlwends Schwägerin, etwas Näheres: das arme, schöne Mädchen ist schwachsinnig und kann nicht für sich selbst sprechen,

so muß der Dichter eben das Einzige, was an ihr hervorsticht, das schöne Gesicht, rühmen.

Wie Gottfried Keller also, wo immer es angeht, seine Gestalten durch ihr eigenes Tun und Lassen auf den Leser wirken läßt, so erweist er sich auch in jenen Partien, in denen der Autor selbst das Wort ergreifen muß, als ein Dichter von großer Objektivität, der trotz des Feuers seiner Seele mit väterlicher Überlegenheit über seinen Geschöpfen thront. In seinen Gestalten nimmt er ja auch deutlich genug Partei für das, was ihm gut dünkt, und gegen alles, was er verabscheut. Aber man möchte im „Martin Salander" schwerlich eine Zeile finden, in der der Autor von seiner Dichterhöhe herabsteigt und durch Lob und Tadel, Rühmen oder Schmähen den Leser zu seiner Meinung bekehren will. Selbst in der Darstellung der Personen und Zustände, die ihm am meisten zuwider sind, beschränkt er sich auf strenge Gegenständlichkeit und erlaubt sich höchstens eine kleine Zutat seinen Humors. Denn das ist das Große an Gottfried Keller, das wir auch schon in den besten Teilen von Gotthelfs Werken, aber noch nicht an Pestalozzi bewundern konnten, daß er den Leser nicht überreden, nicht bekehren, nicht bezwingen will, daß er vielmehr in großartiger Schöpferkraft nur die Tatsachen zu vermitteln scheint und sich sorglos auf die Beweiskraft verläßt, die in diesen Tatsachen liegt. Darin liegt die große Wirkung Gottfried Kellers, des Dichters und des Erziehers.

Man sollte nun annehmen, daß die Aufnahme, die ein solches Buch bei den Zeitgenossen fand, voll Begeisterung war. Spricht doch der innere Wert hell genug aus dem Buch, wurde es doch von einem Dichter, der in ganz Deutschland verehrt, in seiner Heimat geliebt wurde, auf der Höhe seines Ruhmes geschrieben. Leider war dem aber nicht so. Zunächst wurde der schwer zu befriedigende Dichter seiner Leistung nicht recht froh. Er klagte wiederholt, daß durch den fehlenden großangelegten Schluß das Beste am Buch ihm verdorben sei und daß er an dem Fragment keine rechte Freude empfände. Er war auch mit der Wirkung in Deutschland nicht zufrieden

und fand erst, als man daran ging, das Buch zum zweitenmal zu lesen, eine kleine Besserung. Dem warmherzigen Wunsch eines Schweizer Schriftstellers aber, das Werk als ein Schweizer Volksbuch anzusehen, es von Staatswegen anzukaufen und massenhaft im Volk zu verbreiten, versagte er seine Billigung. Denn, wir wissen es, „aus dem Lande heraus" wollte Gottfried Keller schreiben, in der Fremde sollte das Werk seine Lebenskraft beweisen, die Rückkehr in die Heimat und die Zugänglichkeit für das Volk würden dann von selbst kommen. Aber, wie erwähnt, der rechte Erfolg wollte, als der Roman fortsetzungsweise in der „Deutschen Rundschau" erschien, nicht gleich eintreten. In Deutschland schien man das eigenartig Schweizerische nicht gleich zu verstehen, man begriff nicht sofort die Bedeutung des Buches, die über alle Landesgrenzen hinausgeht, das Ewige, das in den Gestalten liegt. In der Schweiz selber erhoben natürlich die getroffenen unruhigen und unlauteren Elemente einen argen Aufstand. Nichts weniger als Abkehr von der Sache des Fortschrittes, als Abfall und Verrat wagte man dem greisen Patrioten vorzuwerfen, weil er statt unheilvoller Unruhe und verständnisloser Volksschmeichelei besonnene Schonung des von den Vätern ererbten Gutes empfahl. Dazu erhoben Leute, die das Buch ganz mißverstanden hatten, ihre Stimmen: Schwarzseherei, unfruchtbarer Pessimismus spräche aus diesem Alterswerk, und Keller, der doch immer Optimist gewesen, habe seine eigene Lebensarbeit verleugnet. Als ob der Optimismus in Schönfärberei, in unwahrer Belohnung der Guten und Bestrafung der Bösen läge, oder nicht vielmehr, wie uns schon J. Gotthelf lehrte, in der schönen Zuversicht, daß der Tüchtige trotz aller Unfälle die Welt doch zu bezwingen vermag und daß auf böse Tage auch im Leben des Volkes wieder gute kommen, also in der Hoffnung auf den einzig wahren, weil einzig möglichen Fortschritt! Heute sind all jene ungerechten Vorwürfe längst verhallt. Mit Baechtold, dem trefflichen Biographen, verehren wir diese Dreiheit in dem großen Volks- und Erziehungsbuch von Martin Salander: ein politisches

Erbauungsbuch und doch ein Poesiebuch und dazu ein großes Kunstwerk. Wer aber die große Liebe zu Heimat- und Volksgenossen herausfühlt, die das Buch überall und nicht am wenigsten auf jenen Seiten ausströmt, die Trauriges zu berichten haben, der wird dem toten und doch ewig lebendigen Dichter des „Martin Salander“ am liebsten das Wort eines anderen großen Dichters seiner Zeit auf den Grabstein setzen:

„Der ist in tiefster Seele treu,
„Wer die Heimat liebt wie Du.“

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts
Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus
Herausgegeben von Prof. Dr. **Otto Lyon**
9

Fr. W. Weber

Dreizehnlinden

von

Direktor Dr. Ernst Wasserzieher
Oberhausen

Leipzig und Berlin
Druck und Verlag von B. G. Teubner

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig.

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts

Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus

Herausgegeben von Prof. Dr. Lyon

Die Erläuterungen haben den Zweck, in sachkundiger und lebendiger Weise zu einem liebevollen Verständnis der Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts hinzuführen. — Das Künstlerische steht im Mittelpunkte der Erklärung. Sie soll helfen, das Kunstwerk als Ganzes zu erfassen, indem sie Aufbau und Kunstmittel zu lebendigem Bewußtsein bringt und Grundbegriffe des künstlerischen Schaffens am konkreten Beispiel entwickelt. — Das Werk wieder als Ganzes wird als Zeugnis der sich entwickelnden Persönlichkeit aufgefaßt und in den zeit- und literaturgeschichtlichen Zusammenhang eingereiht. — Die Einzelerläuterung wird nicht vernachlässigt, dabei stets ihre Bedeutung für das Ganze berücksichtigt. Sachliche und sprachliche Schwierigkeiten werden kurz erklärt, das Stoffgeschichtliche und rein Biographische wird auf das Notwendige beschränkt. — Der Umfang eines Bändchens soll drei Bogen nicht überschreiten, der Preis 50 Pf. betragen.

Es erschienen bisher folgende Bändchen:

Heft 1: Fritz Reuter, Ut mine Stromtid, von Professor Dr. Paul Vogel. geh. Mk. —.50.
Heft 2: Otto Ludwig, Makkabäer, von Dr. R. Petsch. geh. Mk. —.50.
Heft 3: Hermann Sudermann, Frau Sorge, von Prof. Dr. G. Boetticher. geh. Mk. —.50.
Heft 4: Theodor Storm, Immensee und Ein grünes Blatt, von Dr. Otto Ladendorf. geh. Mk. —.50.
Heft 5: Wilhelm Heinrich v. Riehl, Novellen: Der Fluch der Schönheit, Am Quell der Genesung, Die Gerechtigkeit Gottes, von Dr. Th. Matthias. geh. Mk. —.50.
Heft 6: Gustav Frenssen, der Dichter des Jörn Uhl, von Karl Kinzel. geh. Mk. —.50.
Heft 7: Heinrich von Kleist, Prinz Friedrich von Homburg, von Dr. Robert Petsch. geh. Mk. —.50.
Heft 8: Gottfried Keller, Martin Salander, von Dr. Rudolf Fürst. geh. Mk. —.50.
Heft 9: Fr. W. Weber, Dreizehnlinden, von Direktor Dr. Ernst Wasserzieher. geh. Mk. —.50.
Heft 10: Richard Wagner, Die Meistersinger, von Dr. Robert Petsch. geh. Mk. —.50.

In Vorbereitung befinden sich folgende Bändchen:

Grillparzer, Sappho, Ahnfrau, von Geh. Reg.-Rat Dr. Adolf Matthias.
Novalis, Gedichte, v. Dr. Franz Violet.
Uhland, Balladen, von Prof. Dr. Walz.
Chamisso, Lyrik, v. Dr. Karl Reuschel.
Willibald Alexis, Die Hosen des Herrn von Bredow, von Adolf Bartels.
Mörike, Lyrik, Mozart auf der Reise nach Prag, von Adolf Bartels.
Otto Ludwig, Zwischen Himmel und Erde, von Dr. Alfred Neumann.
Hebbel, Gedichte, v. Dr. Alfred Neumann.
Hebbel, Nibelungen, v. Dr. Karl Zeiß.
Konrad F. Meyer, Jürg Jenatsch, v. Prof. Dr. Jul. Sahr.
Theodor Storm, Pole Poppenspäler, Ein stiller Musikant, von Dr. Otto Ladendorf.
Annette von Droste-Hülshoff, v. Dr. Franz Violet.
Theodor Fontane als märkischer Dichter, von Dr. Franz Violet.
Scheffel, Ekkehard, v. Johannes Proelß.
Klaus Groth, Quickborn, von Adolf Bartels.

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts
Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus
Herausgegeben von Prof. Dr. **Otto Lyon**
9. Bändchen

Fr. W. Weber

Dreizehnlinden

von

Direktor Dr. Ernst Wasserzieher
Oberhausen



Leipzig und Berlin
Druck und Verlag von B. G. Teubner
1903

Vorwort.

Der vorliegende „Führer“ durch Webers Dreizehnlinden ist, soweit meine Kenntnis reicht, der erste derartige Versuch von einem Nichtkatholiken. Er enthält selbstverständlich keine bloße Inhaltsangabe der 25 Gesänge des Epos; es ist vielmehr an geeigneten Stellen alles das hineinverflochten, was zu sagen war über Stoff und Grundgedanken, Aufbau der Handlung und Einteilung nach dramatischen Gesetzen, Ort und Zeit, Charakterzeichnung, Kunstform, Bilderschmuck, Didaktisches, Geschichtliches und Kulturgeschichtliches u. s. w. Die eingestreuten kleinen Proben Weberscher Poesie sollen denen, die das Werk noch nicht kennen, einen Begriff von seiner Art und Schönheit geben und zugleich das Verlangen wecken, das Ganze kennen zu lernen. Der von der Verlagshandlung vorgeschriebene Umfang von 3 Bogen legte Beschränkung auf das Notwendige auf, doch dürfte alles Wesentliche berührt sein.

Von den vorhandenen Arbeiten zur Weberliteratur sind in erster Linie benutzt und mit Dank verwertet worden: Karl Hoeber, F. Wilh. Weber 1899. — Tibesar, Webers Dreizehnlinden 1901. — Keiter, Fr. W. Weber 1897. — Vockeradt, Erläuterungen zu Webers Dreizehnlinden in der Form von Aufsatzaufgaben 1899. Ob und wieweit die vorliegende Schrift neben den schon vorhandenen Berechtigung hat, mag eine objektive Kritik entscheiden. Regt der „Führer“ viele Männer und Frauen, Jünglinge und Jungfrauen an, Webers wundervolle Dichtung zu lesen oder wiederzulesen; trägt er dazu bei, so manche nichtige Tageserscheinung zu verdrängen — so ist der Wunsch des Verfassers erfüllt und seine Arbeit, die mehr Freude als Mühe war, reichlich belohnt.

Oberhausen im Rheinland, Frühling 1903.

Dr. Wasserzieher.

Wenn das Werk eines Dichters in 25 Jahren 100 Auflagen oder mehr erlebt hat, so wird mancher meinen, es sei allgemein bekannt und volkstümlich geworden. Und doch scheint mir, daß das bei Webers Dreizehnlinden nicht zutrifft. Mag es unter den gebildeten Katholiken bekannt sein, geschätzt und — hier und da vielleicht — auch wohl überschätzt*) werden, in evangelischen gebildeten Familien dürfte das Epos an Volkstümlichkeit und Beliebtheit z. B. hinter Scheffels Trompeter von Säckingen beträchtlich zurückstehen, obwohl es an innerem Gehalt und poetischer Formvollendung erheblich über dieser im übrigen schätzenswerten Äußerung eines liebenswürdigen Talentes steht. Vielleicht ist es gerade der tiefere Gehalt, der gedankliche Reichtum, der bisher so manchen Leser von der Lektüre des umfangreichen Werkes abgehalten hat, um ihn leichteren Erzeugnissen der Literatur zuzuführen. Welches aber auch die Gründe sein mögen — der Verfasser dieser Zeilen hält es nicht für überflüssig, im folgenden der deutschen Leserwelt sich zum Führer durch Webers Epos anzubieten, dessen das Werk aus mancherlei Gründen bedarf. Die Sprache ist knapp und dadurch bisweilen auf den ersten Blick nicht klar; der Dichter verlangt vom Leser, daß er zwischen den Zeilen zu lesen versteht; er mutet der arbeitenden Phantasie etwas zu; manche Stellen sind geradezu im Lapidarstil geschrieben. Reichtum an gewählten und treffenden, niemals aber gewöhnlichen Bildern hemmt ein schnelles Lesen; die Neubelebung vieler altertümlicher Wörter unseres Sprachschatzes erschwert das sofortige Verständnis, dem Weber selbst in einer freilich nur beschränkten Zahl Erklärungen Vorschub zu leisten versucht hat. Die reichliche Verwendung mythologischer Per-

*) So stellt Keiter (a. a. O. S. 37) Weber neben, ja sogar über Sophokles.

sonen und Einrichtungen der altgermanischen Götterwelt, sowie die Erwähnung altgermanischer Sitten und Bräuche sind für moderne Leser trotz Klopstocks, Grimms und R. Wagners Vorarbeiten immer noch Hindernisse für ein glattes Lesen; jene Urvätertraditionen sind uns eben noch lange nicht in Fleisch und Blut übergegangen. Dazu kommt ein bunter Wechsel des Schauplatzes und der Personen, sowie manches andere, was Webers Dreizehnlinden von den gewöhnlichen Goldschnitt-Epen unterscheidet. Auch in Bezug auf die Lebensauffassung unterscheidet es sich von so mancher süßsinnlichen Dichtung, z. B. von Wolffs vielgelesenen Epen. Ohne prüde zu sein, schreibt der Dichter kein Wort, das nicht jedes deutsche Mädchen lesen könnte. Obgleich überzeugter Katholik, hat es Weber gänzlich fern gelegen, ein Tendenzwerk zu schaffen, und allen Konfessionen und Glaubensschattierungen bietet die Dichtung gleichen Genuß.

Über Webers Lebensgang können wir uns kurz fassen, da er nichts Außergewöhnliches bietet und das Epos auch ohne genauere Kenntnis des Lebens seines Verfassers vollkommen verständlich bleibt. —

Friedrich Wilhelm Weber wurde am Weihnachtsabend 1813 in dem friedlichen Walddorfe Alhausen bei dem Bade Driburg geboren, ist also ein Sohn der roten Erde. Im 10. Gesange seines Epos gedenkt er dieses seines Heimatsortes:

Grünt sie noch auf deinem Anger,
Aldinghaus, die alte Linde,
Die dem Knaben Sang und Sage
Zugerauscht im Abendwinde?

Sein Vater, der aus Lauenburg stammte, war Gräflich Asseburgischer Förster, seine Mutter war aus dem Nethetale gebürtig. Von ihr hatte er das Talent zu dichten, die Lust zu fabulieren geerbt, ähnlich Goethe, Uhland und Scheffel. Manche Stellen in Dreizehnlinden deuten auf die innige Liebe, die den Dichter mit seinen Eltern, besonders der Mutter verknüpfte.

Den Sinn für die Natur hatte der Sohn von dem Vater; kann man sich einen Beruf denken, der mehr als der des Försters darauf hinweist? Hier in Wald und Feld tummelte sich der Knabe, hier gewann er die ersten Eindrücke, die bei jedem, besonders aber beim Dichter die wichtigsten, bleibendsten sind. Armes Großstadtkind, dem solche Erinnerungen nicht beschieden sind! Auf der Dorfschule mit den Elementarkenntnissen ausgerüstet, zog er, 13 Jahre alt, nach der alten Bischofsstadt Paderborn mit ihren mannigfachen geschichtlichen Anregungen, um dort das Gymnasium zu besuchen. Dies war nur unter vielfachen Entbehrungen zu ermöglichen, wie denn auch der Dichter später als Student sich häufig kümmerlich durchgeschlagen hat, darum aber nicht weniger lustig und froh war als die reicheren Kommilitonen. Nach Erwerbung einer tüchtigen klassischen Bildung — von sonstigem Lehrstoff war ja damals kaum die Rede — bezog Weber die Universität Greifswald, wo er sich dem Studium der klassischen Philologie, der deutschen Sprache und der Medizin widmete. Im engeren Freundeskreise trat er schon jetzt mit Gedichten hervor; niemand ahnte, daß er sein erstes großes, selbständiges Werk — Dreizehnlinden — erst 40 Jahre später, in seinem 65. Lebensjahre, schaffen würde. Von Greifswald aus lernte er die schöne Ostsee kennen und machte auch eine Reise nach Schweden; seit jener Zeit behielt er eine Vorliebe für den Norden und die nordische Dichtung. Vornehmlich Tegner schätzte er hoch, wie denn auch sein Hauptwerk mit der Frithjofssage im Aufbau manches gemein hat, ohne indes eine Nachahmung zu sein. Im Herbst 1836 ging unser Student nach Breslau und beschloß, als Brotstudium nunmehr die Medizin ausschließlich zu betreiben; daneben beschäftigte er sich jedoch immer mit germanistischen Studien, für die er eine besondere Vorliebe hegte. Während in Greifswald kein Lehrstuhl für deutsche Philologie gewesen war, regten ihn in Breslau die Vorlesungen Hoffmanns von Fallersleben an, dessen Schüler auch Gustav Freytag war. Freytag und Weber befreundeten sich miteinander und blieben auch später noch in lebhaftem Briefwechsel. Interessant ist

Freytags Urteil in seinen Lebenserinnerungen über Weber: „Mir erschien er als das Ideal eines Dichters, weit mehr als mein Professor (Hoffmann v. F.), und ich sah mit großer Hochachtung auf ihn.“

Nach Ablegung des medizinischen Doktorexamens in Greifswald ging Weber zu seiner weiteren praktischen Ausbildung nach Halle, Prag und Wien, wo er in Krankenhäusern wirkte. Darauf durchwanderte er Italien, an der Ostküste hinab nach Ankona, besuchte Rom und Neapel und erfüllte seine Seele mit großen, dauernden Vorstellungen. Gleichfalls zu Fuß durchzog er sodann Frankreich von Marseille über Lyon bis Paris, wo er seine medizinischen Kenntnisse bedeutend erweiterte. Nachdem er 1840 zu Berlin das Staatsexamen bestanden, ließ er sich in dem reizenden Driburg als Arzt nieder, wo er fast ein Menschenalter lang wirkte und eines großen Rufes als Arzt genoß. Seine Bücher weisen bis 2000 Kranke jährlich auf. Er war nicht etwa nur nebenbei Arzt, sondern mit Leib und Seele; den ärztlichen Beruf hat er stets als seinen Lebensberuf betrachtet. Im Jahre 1850 hatte er sich verheiratet; der glücklichen Ehe entstammen zwei Kinder, ein Sohn und eine Tochter.

Von 1856—1867 war Weber Badearzt in Lippspringe, dem weltbekannten Lungenheilorte; aus Gesundheitsrücksichten legte er dieses Amt nieder und zog nach Schloß Thienhausen, das ihm dessen Besitzer, der Freiherr von Haxthausen, zum dauernden Aufenthalt angeboten hatte. Zwanzig Jahre lebte Weber hier, bis er sich 1887 ein Heim in dem Städtchen Nieheim im Wetigau, in der Nähe des Nethegaus (dem Schauplatz von Dreizehnlinden), erwarb. Inzwischen (1861) war der Dichter und Arzt auch Politiker geworden, und zwar gehörte er der Zentrumspartei des preußischen Abgeordnetenhauses an, bis er im Jahr 1893 mit Rücksicht auf sein hohes Alter sein Mandat niederlegte. Hervorgetreten ist er nicht als Politiker. Im Jahre 1863 war er zum Sanitätsrat, 1891 zum Geheimen Sanitätsrat ernannt. Im Jahre 1880 verlieh ihm die Akademie Münster die Würde eines Dr. phil. hon.

causa. Bald nach seinem 80. Geburtstage, der unter begeisterter Teilnahme seiner Freunde und Verehrer gefeiert wurde, starb er hochbetagt am 5. April 1894; alle seine Altersgenossen und Studienfreunde waren ihm im Tode vorangegangen.

So war ein Dichter, ein Arzt, ein Mensch dahingeschieden, von dessen Leben man wie von wenigen sagen kann, daß es köstlich gewesen, denn es war Mühe und Arbeit gewesen. —

Als Weber mit „Dreizehnlinden" vor die Öffentlichkeit trat, war er 65 Jahre alt. Vorher hatte er kein selbständiges Werk veröffentlicht, nur einige Übersetzungen Tennysonscher Dichtungen. Er steht insofern wohl einzig in der Literaturgeschichte da: sein erstes Werk war sein Hauptwerk und blieb beinahe sein einziges Werk; außer einem zweiten Epos „Goliath", das in Norwegen spielt, und einigen Gedichtsammlungen hat Weber nichts veröffentlicht. Dies späte Hervortreten und die ungemeine Zurückhaltung beweist einen künstlerischen Takt, wie man ihn äußerst selten findet. —

Im ersten Gesange führt uns der Dichter auf den engeren Schauplatz seines Epos, in den Nethegau, der in dem deutschen Vaterlande ziemlich wenig bekannt sein dürfte. Es ist eine kleine Wald- und Wiesenlandschaft an dem Flüßchen Nethe, das sich in die Weser ergießt, eine Landschaft, die so recht im Herzen des alten Sachsenlandes liegt. Es ist Frühling, am Himmel ziehen weiße Wolken, durch die Wiesen rauschen blaue Bäche; die Mädchen bringen auf die Bleiche, was sie im Winter fleißig gesponnen, die Amsel singt ihre Lieder, und freudig lauschen Mädchen, Hirtenbuben und Köhlerknaben den alten, längst vertrauten Liedern und singen frisch und freudig mit. Auch der Dichter wird hierdurch angeregt, zu singen, was die Linde ihm erzählt hat, was die munteren Bäche schwatzten, was die Zwerge ihm anvertraut haben, was die Elfen auf mondbeglänzten Wiesen wisperten, und endlich, was er in staubigen Lederbänden und halberloschenen Pergamenten gelesen hat. Zum Liede will der Dichter gestalten die Leiden und Freuden, die die heidnischen Sachsen

und die christlichen Franken, ihre Besieger, vor tausend Jahren hier erfuhren, besonders die Kämpfe eines Sachsenjünglings (Elmar) mit dem Landesfeinde und die noch schwereren mit den eigenen Gedanken in seiner Brust. Von einer Jungfrau (Hildegunde) stillem Weinen, von dem leisen Walten der frommen Mönche im Kloster zu Dreizehnlinden, von einer Greisin (der Drude) finsterem Grollen will er singen, und darein soll des Waldes Rauschen tönen. Den Kindern der Sachsengaue bietet er seine Gabe; „gern gereicht, ist unverächtlich auch des kleinern Mannes Gabe." Mit einer Handvoll Heideblumen vergleicht er, allzu bescheiden, seine herrliche Dichtung, und von seinem Helden Elmar sagt er charakterisierend und zugleich entschuldigend:

> Dünkt er manchmal euch ein Träumer,
> Nun, er war ja ein Westfale!

Mag auch die Gegenwart für Ideales, für Dichtung und Kunst wenig Sinn haben, mag der Industrialismus rufen:

> Bessres Klingen, bestes Klingen
> Scheint das Klingen mir des Goldes!

mag die Afterwissenschaft und die Glaubenslosigkeit alles das mißachten, was nicht wie ein Exempel auszurechnen ist und nicht bewiesen werden kann — der Dichter läßt sich nicht beirren; es grünt ein reicher Garten, wo der Menschheit Rosen sprießen und die stille blaue Blume blüht; die Amsel hat ihr letztes Lied noch nicht gesungen, und die Nachtigall wird jeden Lenz aufs neue jubeln und klagen, solange auf Erden Rosen glühn und Herzen schlagen. Nach diesem einleitenden Gesange beginnt das eigentliche Gedicht, das aus 23 Gesängen besteht, die Einleitung und den Schlußgesang abgerechnet.

Die Form ist der vierfüßige Trochäus, derselbe Vers, den Herder nach spanischem Muster in seinem Cid angewendet hat. Allein wenn es sich dort nach des Dichters eigenen Worten nur um gehobene Prosa handelt, so gießt Weber den ganzen Glanz und den vollen Zauber aller poetischen Kunstmittel über den so einfachen und bei minder bedeutenden

Dichtern eintönig wirkenden Trochäus, vereint je 4 Verse zu einer Strophe und läßt den zweiten mit dem vierten reimen, wobei zu bemerken ist, daß triviale Wendungen auch bei eifrigem Suchen in der Dichtung kaum zu finden sind. Etwas mannigfaltiger hätte der Dichter die Form vielleicht in den Gesängen gestalten können, wo Lieder und Lehrsprüche den Inhalt bilden; allein er hat sich auch hier streng an das einmal gewählte Versmaß gehalten. Ehe wir den Leser bitten, mit uns die weite und genußreiche Wanderung durch das Gedicht anzutreten, noch ein Wort über den Ort und die Zeit der Handlung.

Absichtlich hat der Dichter auf geschichtliche Genauigkeit verzichtet; doch geht aus allem hervor, daß wir uns in die Zeit von Karls des Großen Nachfolger Ludwig dem Frommen (etwa in das Jahr 822 und 23) zu versetzen haben. Die Franken sind siegreich in das Sachsenland vorgedrungen, die Bekehrung der Sachsen zum Christentum hat schon große Fortschritte gemacht, obwohl mancher Sachse aus wenig lauteren Motiven übergetreten sein mag. Die Gründung eines Klosters hat viel zur Kultivierung des Sachsenvolkes beigetragen; dieses Kloster ist eben Dreizehnlinden. Der Dichter äußert sich hierüber selbst wie folgt: „Über den Namen Dreizehnlinden sei bemerkt, daß er auf geschichtliche Unterlage keinen Anspruch macht. Will sich jemand die altehrwürdige Benediktinerabtei Corvey an der Weser darunter vorstellen, so hat er den Vorteil, zu finden, daß Gründungszeit, Lage und Umgegend derselben mit den von mir gegebenen Schilderungen nicht in Widerspruch stehen."

Ausführlich und liebevoll hat der Dichter nun das Kloster und die Tätigkeit der Mönche darin geschildert, und nicht ohne Grund. Spielt doch eben dieses Kloster später eine Hauptrolle in der Dichtung, indem der Held bei den Mönchen die wichtige Wandlung seines Fühlens und Denkens durchmacht und aus einem Heiden ein Christ wird. Mit Spaten und Hacke haben die stillen Siedler den Urwald gereutet und als kundige Maurer und Zimmerleute Haus und Kirche des Konvents gebaut, so-

dann den Klostergarten angelegt, den Fluß durch Pfahlgeflecht eingedämmt, endlich aber sich der geistigen Arbeit, der Bekehrung der halsstarrigen Sachsen, gewidmet.

„— da gab es viel zu rupfen,
Viel zu zähmen und zu zanken,
Viel zu zerren und zu zupfen
An den ungezognen Ranken!"

Eine Riesenarbeit war's, die jungen Bären „bildend zu belecken" und ihnen die Elemente der Bildung, das Lesen und Schreiben, beizubringen;

„Doch am schwersten war's, des Kreuzes
Milde Botschaft zu erklären",

denn die flachsköpfigen Sachsenjünglinge warfen durcheinander Christus und Balder, Gotteswort und Heldenmären, lichte Engel und Elben. Die Begabteren erhielten Unterricht in den Fächern des Triviums und Quadriviums, und blieb den Mönchen dann noch Zeit, so schrieben sie sorgfältig auf Pergament ab, was auf Hellas' blauen Bergen und an der Adria die unsterblichen Dichter und Denker geschaffen. Die letzten Inseln einer weggestürmten schönen Welt retteten sie schirmend vor den Wogen und bewahrten sie der Nachwelt auf. Doch auch in der Führung der Waffen waren die „Geschorenen" nicht ungeübt; wacker wußten sie Bogen und Lanze zu führen und sowohl den stolzen Sechzehnender zu erlegen als auch Feinden und Wegelagerern tapfer entgegenzutreten. So vereinten sie Friedenswerk und Kampfespflichten.

Mit dem Frühling in der Natur bricht zugleich — das ahnt der Leser — der Frühling im geistigen Sinne im Sachsenlande an.

Hiermit ist das Milieu gegeben, das den Helden später umgeben wird.

Dritter Gesang: Auf dem Habichtshofe. Zu solcher Umgebung paßt nun freilich kein Kriegsheld, und einen solchen hat der Dichter auch nicht zeichnen wollen. Irrtümlich wäre es jedoch anzunehmen, wir hätten es mit einem bloß leidenden Helden zu tun. Die Erzählung der Jugendgeschichte Elmars

beweist vielmehr, daß er alle Eigenschaften eines tapferen Germanen besitzt, daß diese nur allmählich mehr zurückweichen und andre, noch schwierigere Kämpfe an den Jüngling herantreten. „Wir würden nur den halben Elmar haben, wenn wir ihn allein im Sachsenlande kennen lernten. Der tätige Held des lustigen Seekrieges ist das Gegenbild zu dem leidenden Helden in der Klosterzelle, der mit dem Schwerte die Feinde bekämpfende das Gegenbild zu dem mit dem Verstande die Zweifel bekämpfenden" (Vockeradt, a. a. O., S. 4). Der dritte Gesang, als der Hauptperson des ganzen Epos gewidmet, nimmt mit Recht einen breiten Raum ein, und naturgemäß wollen auch wir länger bei ihm verweilen. Trennen wir aus dem kunstvollen Gewebe des Gesanges, der auf den Leser zuerst einigermaßen verwirrend wirkt, die Hauptfäden heraus.

Nicht weit vom Kloster liegt das Herrenhaus des alten Geschlechts der Falken, dessen letzter Sproß Elmar ist: der Habichtshof. Seit Jahrhunderten haben seine Ahnen darauf gesessen. Wie bei den Germanen üblich, liegt der Hof für sich allein, und zwar an einem Abhange in der Nähe eines Nebenflüßchens der Nethe. Um das Herrenhaus gruppieren sich die Nebengebäude; mit Stroh gedeckt sind alle und haben bunt bemalte Giebel mit Pferdeköpfen. Der Hauptraum des Schlosses ist die große Halle, mit Waffen und Jagdtrophäen geschmückt. Rings herum erstrecken sich die zu dem Herrensitze gehörigen Äcker, Weiden und Wälder.

In diesen seinen Besitz tritt frohgemut Elmar mit seinem Jagdgesinde. Er hat einen Bären erlegt und will das Fell seinem Nachbar, dem alten Bodo, dem fränkischen Gaugrafen auf Bodinkthorpe, senden, um ihn für die Angst zu entschädigen, die der Bär jüngst ihm und seiner Tochter Hildegunde bei dem Heimritt vom Eschenberg verursacht hat.

Elmars Vater ist längst tot. Heiß hatte er gegen den Frankenkönig Karl gestritten und tiefe Wunden heimgebracht, „doch die tiefste saß im Herzen", denn die Franken waren schließlich Sieger geblieben. Irmintrud, die Gattin Alfriks, und Swanahild, die greise Drude, bemühten sich vergebens, mit

Pflanzensäften und Zaubersprüchen das Leiden zu bannen; er starb. Die Mutter blieb mit dem einzigen Sohn zurück und erzog ihn zunächst selbst, unterstützt von der Waldfrau, der Drude, die ihn vor allem lehrte, „Götter fürchten, Franken hassen". Ohne Einfluß blieb dagegen der Oheim des Knaben, Badurad, Bischof von Paderborn, der es mit Schmerz ansah, „daß sein eignes Blut dem Kreuze starren Sinns den Rücken kehrte". Allein mit der Zeit genügte die Erziehung durch die Mutter nicht mehr, und der Vaterlose wurde zu einem Freunde der Familie, dem Wodanspriester Thiatgrim im Friesenlande, gesandt, der ihn die Runenrätsel lehrte, ihm von Donars Kämpfen mit den Thursen, von Balders Tod, der Götterdämmerung, von Siegfried und Gudrun erzählte und nicht aufhörte, ihm Haß gegen die Franken und ihren Gott einzuflößen. Elmar wuchs zum Jüngling heran, stark und stattlich, still und träumerisch. Woran er dachte, ob an die einsame Mutter oder an Hildegunde, die Spielgefährtin seiner Kindheit? Da sandte ihn sein greiser Erzieher zu Thorkell, dem nordischen Seekönig, damit er seine Kraft auf den Wikingerfahrten gegen die Franken stähle.

„Lustig war's, in Sturmesbrausen
Auf dem Wellenroß zu reiten —"
„Wonnig war's, im Föhrensaale
Kämpenweisen still zu horchen. —"

Manches Nordlandsmädchen war ihm hold, besonders Thoralil (Koseform = lille Thora, die kleine Thora), die Schwester Thorkells, allein er sah es nicht oder wollte es nicht sehen, denn im Herzen trug er Hildegunde. Sieben Jahre dient er dem Nordlandskönig, 50 Schlachten zu Wasser und zu Lande kämpft er mit, da plötzlich muß er heim:

„— ihn rief der Bote
Hastig zu der kranken Mutter;
Was er fand, war eine Tote."

Die letzten Verse bieten eine Probe von der Kürze und Prägnanz, mit der der Dichter nicht selten wichtige Ereignisse berichtet.

Nun sitzt er gänzlich vereinsamt auf seiner Besitzung, ringsherum die verhaßten Franken und übergetretene Sachsen; keine Gelegenheit bietet sich ihm zu großen Taten. Und doch ist sein Gesichtskreis durch die Wikingerfahrten ein ganz anderer geworden als der der andern Binnenlandsbewohner! Am liebsten flöhe er wieder zu dem weiten Wandelmeer, dem großen Ozean, und — kaum gedacht, scheint sein Plan Aussicht auf Verwirklichung zu haben, denn es erscheint ein Bote vom König Thorkell, der ihn einlädt, an einer Rachefahrt gegen einen tückischen Feind teilzunehmen. Freudig will er dem Rufe folgen; er sieht darin einen Wink der Götter. Da tritt ihm sein treuer Diener Diethelm entgegen und murrt:

„Ist des Leirekönigs Rache
Deine eigne, deines Hauses,
Deines Volks gerechte Sache?"

(Leire bei Roskilde war die frühere Residenz der dänischen Könige; dann wurde es Roskilde, bei Klopstock Rothschild genannt; endlich Kopenhagen.)

Und nun hält der alte Diener seinem jungen Herrn das Unrecht vor, das er im Begriff ist zu begehen, malt ihm aus, wie die Franken nach seinem Weggang über sein Besitztum herfallen werden, und mahnt ihn, bei seinem Volke auszuharren.

„Uns gehörst du, deinem Volke,
Das, an Faust und Fuß gebunden,
Rettung nicht — die Götter zürnen!
— Heilung sucht für tiefe Wunden."

Zugleich stellt er ihm das Zwecklose seiner abermaligen Nordlandsfahrt vor:

„Vor dir selber willst du fliehen:
Deine Qual, durch alle Meere
Rastlos wird sie mit dir ziehen."

Da sieht Elmar lange stumm dem Greis ins Auge und spricht nach tiefem Sinnen:

„Dank dir, Diethelm; meinem Lande,
Meinen Leuten bin ich eigen!"

Im dritten Gesange bewährt sich der Dichter als Meister sowohl der Charakterzeichnung (Elmars) als auch der epischen Erzählungskunst, die an die großen altnordischen Vorbilder gemahnt. In den prächtigen Seeschilderungen erreicht er jene in Bezug auf knappen und treffenden Ausdruck; kein Wort zu viel, jeder Vers plastisch, in sich abgerundet, ein kleines Kunstwerk. Grandios ist die Erzählung, wie der Dänenkönig Ragnar in den Schlangenturm geworfen wird, wo ihn die Untiere zerfleischen, während er sein Sterbelied singt.

Nachdem so die Gestalt des Haupthelden fest umrissen vor uns steht, wir auch gesehen haben, wie er zu dem, was er ist, geworden, verliert ihn der Dichter eine Zeitlang scheinbar aus den Augen und malt uns in den folgenden Gesängen zwei Kulturbilder, ein christliches und ein heidnisches. Wie in der Gegenüberstellung von Gegensätzlichem ein viel angewandtes Kunstmittel älterer Dichter (bes. Schillers) besteht, so findet es sich auch bei Weber häufig. Namentlich liebt er es, ganze Gesänge kontrastieren zu lassen, sowohl im Stofflichen als auch in der Stimmung. Beispiele sind außer dem eben genannten noch „Das Erntefest“ und „In stiller Nacht“, „Vogelfrei“ und „Landsturm“, „Fieberträume“ und „Ein Kreuz im Walde“, „Elmar im Klostergarten“ und „Zwei Frauen“. Drei getrennte Welten treten uns in Dreizehnlinden entgegen: das Sachsentum, das Frankentum und das beide zuerst trennende, später aber verbindende Christentum. Die Hauptvertreter des letztern sind unstreitig die Mönche des Klosters Dreizehnlinden. Ihnen ist der vierte Gesang, die Mette, gewidmet. In feierlicher Mitternachtsstunde versammelt die Glocke die Mönche in die Kirche, und der Dichter ruft seine Muse, die „scheue Jungfrau“, an, damit sie ihm all die Beter und Sänger nenne. Schwierig war es, die Klippe einer schiffskatalogartigen Aufzählung zu vermeiden; dennoch ist es dem Dichter gelungen, indem er jeden Mönch beim Eintreten in die Kirche kurz charakterisiert, Heimat und Geschick bei dem einen oder andren erwähnt und sogar von ihren Gedanken etwas verrät. Einen

hervorragenden Anteil an dem Fortgang der Dichtung nehmen natürlich nur wenige aus der Schar; es sind der Abt Warin (= der Wahrhafte), der Prior Markward, Beda, Wido und Ailrat. Der Abt war in seiner Jugend ein tapfrer Kämpe, hat die Schlacht bei Ronzeval mitgemacht und seinen Herrn Roland fallen sehen; mütterlicherseits stammt er von den Franken ab. Ein Vollblutsachse dagegen ist der Prior, ein noch jüngerer Mann, dessen Wiege an der Westfälischen Pforte stand, kampfesmutig und von Natur heftig, aber allmählich ruhiger geworden. Nur dann fährt er noch zornglühend auf, wenn er an die Schandtat denkt, die der König Karl den Sachsen bei Verden zugefügt hat.

Heribert, der bleiche Denker, ein Verehrer des Aristoteles, vertritt die Philosophie unter den Mönchen, Beda der Schotte pflegte die Heilkunde, Siegeward die Poesie, Hatto der Rheinländer die Musik und Malerei, Luthard liegt gern dem Weidwerk ob und geht den Bären im eignen Lager an, Ivo ist ein tüchtiger Baumeister, Ailrat der Friese besorgt den Garten, Wido näht die Gewänder der Brüder. Nachdem so mit großem Geschick, steter Abwechselung und hie und da feinem Humor die Mönche vorgestellt sind, heißt es, daß alle, wenngleich von verschiedenem Stamme und noch verschiedeneren Schicksalen, einig seien in dem edlen Streite,

„— für des Kreuzes
Banner bis zum Tod zu kämpfen,
Leid zu lindern, Leid zu tragen
Und der Wünsche Gier zu dämpfen."

Und nun erschallt ihr feierlicher Gesang zu Gottes Preis und Ehre durch die stille Nacht. —

Gleichfalls in der Nacht, vor dem Tag der Sonnenwende, an feierlichem Orte, findet das Balderfest im 5. Gesange statt. Hier wie dort handelt es sich um ein religiöses Fest; dem Lichtgotte Balder ähnelt Christus, der wie jener stirbt und wieder lebendig wird; hier wie dort wird die Gottheit durch Gesang gefeiert.

In dem Haine der Iburg, wo einst die von Karl d. Gr. zerstörte Irminsul gestanden, versammeln sich die dem Heidentum noch treu gebliebenen Sachsen unter der greisen Priesterin Swanahild. Unter der Eiche am Opferstein steht die riesenhafte Frau mit blutigem Messer; im Kupferkessel brodelt das geweihte Opfertier, ein Fohlen, das nie den Pflug gezogen, nie einen Reiter getragen. Wächter, die ringsumher ausgestellt sind, sorgen dafür, daß die Feier ungestört verlaufe. Nachdem die Drude die Umstehenden zum Herantreten aufgefordert, beginnt sie ernst und traurig ihre Rede, in der sie Balders Tod beklagt und seiner verheißenen Auferstehung entgegenharrt. Darauf singen Knaben und Mädchen mit leiser Stimme und bitten, daß Balder sie vor dem Grimme des Christengottes schützen möge:

„Gott der Liebe, weißer Balder,
Neige hold dich unsern Grüßen!
Blumen, rein wie unsre Herzen,
Legen wir dir gern zu Füßen."

Dann trinken die Feiernden des Gottes Minne und essen von dem Pferdefleisch, stets eines Überfalls gewärtig, Wölfen gleich, die ihren Raub verzehren und dabei in jedem Blätterrauschen den Jäger vermuten. Als die Sterne blasser zu schimmern beginnen, stiebt die Menge auseinander und verschwindet im Walde, mit ihnen Elmar, der der Feier als treuer Heide beigewohnt hat.

Wie schon angedeutet, bilden die beiden letzten Gesänge Gegenstücke, die aber in Stoff und Behandlung manches Gemeinsame haben und sich gegenseitig ergänzen. — Mit diesen ersten fünf Gesängen ist, dramatisch gesprochen, die Exposition beendet. Wir sind nunmehr genügend unterrichtet über Ort und Zeit der Handlung, mehrere der wichtigsten Personen und ihre Verhältnisse, und wir erwarten jetzt die Steigerung, die beim Drama im zweiten Aufzug zu suchen ist, und die hier mit dem besonders kunstvoll gegliederten, umfangreichen 6. Gesang (Das Erntefest) beginnt.

Das erregende Moment besteht darin, daß Gero, der fränkische Gaugraf, Elmar durch kränkende Worte reizt und

dadurch Anlaß zu einem Streit gibt, der die schwerwiegendsten Folgen nach sich zieht.

Das Erntefest gibt dem Dichter aber auch Gelegenheit zur liebevollen Ausmalung eines der bedeutungsvollsten Kulturbilder der Menschen, wie es u. a. auch Schiller in der Glocke mit kurzen Strichen gezeichnet hat.

Unter dem Vorbau des Hauses steht der Graf Bodo zu Bodinkthorpe mit seinen Gästen; von Paderborn ist der Bischof Badurad erschienen, von Dreizehnlinden der Abt Warin, ferner bemerken wir Elmar vom Habichtshofe und Gero, den fränkischen Sendboten, der auf einer Dienstreise durch das Sachsenland begriffen ist, um mit neuen Zehnten zu drohen. Außerdem sind noch eine Anzahl sächsische Edelinge anwesend, darunter Rab, der Eschenburger. Gero, der „gelbe Franke", redet soeben spöttische Worte zu Elmar, die dieser zornig erwidern will, als Hildegunde, die Tochter Bodos, mit ihren Freundinnen herzutritt und zugleich der Erntewagen vorfährt. Isenhard, der Meier, hält eine Ansprache an seinen Herrn, dann naht sein neckisches Töchterlein, Aiga, und übergibt dem Hausherrn als Dank der Knechte und Mägde einen Ährenkranz. Zugleich spricht sie die Hoffnung aus, daß sie der Tochter des Hauses im nächsten Lenz einen Kranz winden darf. Dasselbe wünscht sie auch Elmar und bringt dadurch den Grafen in Verlegenheit, Gero in Zorn, Hildegunden in Verwirrung. Um der Scene ein Ende zu machen, fordert der Graf die Knechte und Mägde auf, sich zunächst an Essen und Trinken gütlich zu tun, dann aber tüchtig zu tanzen, daß die Zöpfe fliegen. Von ferne, an der Tür stehend, schaut Eggi zu, ein zigeunerartig herumschweifender Bursche, der einst an einem Winterabend ins Tal gekommen — niemand wußte woher — und von dem braven Fulko, dem Schmied, aufgenommen wurde. Er führt manchen Streich aus, hat wenig Lust zum Arbeiten, klettert viel in den Bäumen umher, versteht aber das Schmiedehandwerk seines Meisters so vorzüglich, daß dieser verwundert auf die Hände des Knaben blickt und meint:

„Lernt' er bei den kleinen Schmieden
Goldemars im Berggelände?"

Aiga versorgt ihn mit Kraut und Schinken, und vergnügt verschwindet er in einer Baumkrone.

Das dritte Bild in dem großen Gemälde „Das Erntefest" ist das Fest der Herren in der Halle; es ist zugleich das wichtigste, weil dadurch die Handlung ein gutes Stück vorwärts kommt.

Hildegunde kredenzt den an langer Tafel sitzenden Männern den besten Wein; als sie vor Elmar steht, erglüht sie

„— und ein leises
Zittern rann durch ihre Glieder."

Murrend sieht Gero das, dem Hunde gleich, dem ein andrer die Beute streitig macht; denn er hat den Versuch gemacht, ihre Liebe zu gewinnen. Jetzt wird ihm zur Gewißheit, was er nur geahnt — daß Elmar ihr Herz besitzt. Um seinem Zorne Luft zu machen, führt er spitzige Reden, nennt Elmar einen Roßfleischesser und seinen Gott Wodan einen blinden Bettler mit kahlem Scheitel. Alles erträgt Elmar gelassen; da erdreistet sich der Franke, das Gedächtnis seiner Mutter anzutasten, indem er sie höhnisch eine Zauberin nennt. Das erträgt Elmar nicht, er braust auf und droht, ihn zu erschlagen, falls er nicht schweigt. Todesstille entsteht plötzlich, Geros Hand entfällt der Becher. Bodo muß Elmar das Haus verbieten, weil er seinen Gast, der sogar Königsbote ist, gekränkt hat. Elmar geht mit Würde, sagt aber, daß er kein Wort zu bereuen hat. Die Feier ist gestört, niemand fühlt sich mehr wohl. Der Bischof stellt dem Abwesenden noch das ehrende Zeugnis aus:

„— er verwehrte
Die Beschimpfung einer Toten,
Seiner Mutter, meiner Schwester." —

Dann reitet auch er von dannen, den anderen Gästen folgend.

Siebenter Gesang: In stiller Nacht. — Alles schläft auf Bodinkthorpe, nur Hildegunde wacht noch und weint, bis auch sie endlich betend einschläft. Da regt es sich draußen: einer schweift am Waldrande zwischen dem Heidekraut, ein

zweiter wiegt sich im Wipfel einer Birke, ein dritter schleicht auf Diebeszehen in das Herrenhaus, und bald darauf züngelt es am Saalbau empor — Bodinkthorpe steht in Flammen! Aus dem brennenden Gebäude stürzt Imma, Hildegundens Zofe, und ruft um Hilfe für den Grafen, der betäubt am Boden liegt, und ihre Herrin, die nicht von ihm weichen will. Doch niemand erscheint, die Gäste schlafen nach dem Gelage; da erscheint Elmars hohe Gestalt. Er beachtet nicht den ängstlich heraushüpfenden Gero, der sein halbverbranntes Prachtkleid bejammert; stracks eilt er in die Flammen, und binnen kurzem tritt er wieder heraus, den Grafen und Hildegunde im Arm. Die Jungfrau dankt zitternd, Bodo mit kühler Würde. Inzwischen kommt der Meier mit Knechten und Mägden, die er zum Löschen antreibt; damit beim Ernst das Komische nicht fehle, läßt der Dichter den schlaftrunkenen Gerd kopfüber in einen vollen Zuber stürzen, so daß die schelmische Aiga unter Tränen lacht und ihn verspottet. Trotz aller Rettungsversuche stürzt bald der Saal zusammen, und lautlos starrt der Besitzer in die Gluten. Gastfreundlich bietet ihm Elmar sein Haus an, doch der Stolze weist es zurück. Gero bezichtigt Elmar laut der Brandstiftung, worauf ihm Aiga kühn das Wort Lügner entgegenschleudert, Rab, der Eschenburger, ihn zum Zweikampfe herausfordert; Elmar selbst aber

„— maß den Königsboten
Stumm, mit feuerheißen Blicken,
Stürzte vor und stand — und wandte
Ihm verachtungsvoll den Rücken."

Der 7. Gesang, die Schilderung der Feuersbrunst, bildet ein würdiges Seitenstück zu der betreffenden Stelle von Schillers Glocke. Er bietet Elmar Gelegenheit, sich als einen Helden der Tat zu zeigen, während er im übrigen äußere Kämpfe kaum zu bestehen hat, wenigstens nicht in der Gegenwart.

Achter Gesang: Die Drude. Von Hildegunde getrennt, von ihrem Vater zurückgewiesen, von dem Königsboten Gero verleumdet, bedarf Elmar des Trostes, des Rats. Vater und

Mutter hat er nicht mehr; es bleibt ihm nur eine: die Drude. Sie wohnt tief im Walde im blauen Grunde, in einer Höhle, weltvergessen, einsam mit ihrem treuen Hunde. Dort sitzt sie meist vor ihrer Höhle und hält Zwiesprache mit den alten Göttern, einer Norne gleich, die den Gang der Zeiten schaut. Als Elmar sie um Rat angeht, macht sie ihm zunächst Vorwürfe, daß er so selten zu ihr, der alten Freundin und Gönnerin seines Hauses, kommt. Von seiner tapferen Tat, der Rettung des Grafen und seiner Tochter, hat sie schon gehört, weiß aber auch, daß nicht Menschenpflicht allein dazu getrieben, sondern die Liebe zu Hildegunde. Als eifrige Anhängerin des alten Glaubens kann sie diese Liebe des Heiden zur Christin nur beklagen. Er gesteht seine Liebe ein; auch sein Kummer ist es, daß sie Christin und fränkischer Abstammung ist. Auf ihren Einwurf, warum er denn keines der blonden Sachsenmädchen erwählt habe, erinnert er sie daran, daß auch sie (wie man sagt) einst einen schönen Wendenknaben geliebt, der doch auch andern Stammes als sie gewesen. Die Erinnerung an diese weit, weit hinter ihr liegende Zeit stimmt die greise Swanahild traurig und weich: „Bitter ist es, lang zu leben", doch hofft sie, bald Wodan die letzten Grüße aus dem Sachsenland bringen zu können. Zugleich bedauert sie, ihrem Schützling keinen guten Rat geben zu können, fügt aber hinzu:

„Auf des Waldes düstren Pfaden
Tritt das Schicksal dir entgegen!"

Elmar geht, ohne das Rätselwort verstanden zu haben, doch der Dichter ruft ihm zu:

„— Holde Mächte
Sind dir nah auf allen Wegen."

Neunter Gesang: Auf des Waldes Pfaden. Langsam schreitet Elmar durch den Wald, um an heiliger Stätte durch Gebet sich zu entsündigen. Mitten auf grüner Lichtung steht die graue, riesige Donnereiche, von Frevlerhänden noch unverletzt. Beide Hände zusammengebunden mit hänfner Schnur, tritt Elmar hinzu; denn der Gottheit darf man nur nahen, indem man sich freiwillig der Freiheit begibt und sich als

Knecht Gottes betrachtet. Nachdem er bei der Drude keine Hilfe gefunden, macht er noch einen letzten Versuch — eben bei der Gottheit. Aus drei Teilen besteht sein Gebet: er bittet, ihm nicht zu zürnen, daß er so lange den Gott gemieden; er unterwirft sich dem Mächtigen ganz; er bringt ihm ein reines Opfer, sein Sehnen und Begehren, seines Herzens Wünsche, um dafür Frieden zu erlangen. Da zischt es, er wankt; von einem Pfeil, der aus dem Gebüsch kommt, getroffen, sinkt er verwundet nieder, rafft sich aber sogleich wieder auf und stürmt ins Dickicht. Er packt den Mörder — es ist Gero, der Königsbote. Allein er übt keine Rache an dem Feigen, sondern läßt ihn wieder los; der Elende ist es nicht wert, von ihm bestraft zu werden:

„— sieh, ich bleibe
Scheu, wie einem Pestbefallnen,
Armer Mann, dir weit vom Leibe!"

Verstört steht der Wicht; da er sieht, daß es ihm nicht ans Leben geht, droht er stotternd:

„Königsbann wird dich vernichten,
Unser ist die Macht im Lande!"

Elmar antwortet:

„— Die Götter richten!
Heb' dich fort!"

Die Bedeutung dieses Gesanges liegt besonders darin, daß Elmar hier klar die Ohnmacht seiner Götter erkennt. In dem Augenblick, wo er zu ihnen betet, trifft ihn der Pfeil des Meuchelmörders. Ein psychologisches Bedenken gegen die Handlungsweise Elmars drängt sich freilich dem Unbefangenen auf. Der Natter muß man den Kopf zertreten; sie leben zu lassen, ist ein Unrecht gegen sich und gegen andre. Daß er sich an falscher Stelle zu edel erweist, rächt sich bitter an Elmar; ebendeswegen können wir ihn von Schuld nicht ganz freisprechen.

Zehnter Gesang: Auf der Dingstätte. Unter Friggas heiligem Baum, einer Linde, wird ein offnes Ding (Gericht) gehalten; der alte Frone ruft die zwölf Schöffen, den Kläger

Gero und den Angeklagten Elmar in den Kreis, worauf der Vorsitzende, Graf Bodo, die Schöffen fragt, ob Zeit und Stunde geeignet seien, ein offenes Ding zu halten. Die Frage wird bejaht, der Graf fordert den Umstand (die Zuhörer) auf, sich während der Verhandlung ruhig zu halten. Darauf tritt Gero vor und klagt unter Eid und Berufung auf Gott Elmar dreier Verbrechen an. Erstens habe er ihn meuchlerisch angefallen, zweitens habe er am heidnischen Balderfeste teilgenommen, drittens habe er das Haus des Grafen niedergebrannt. Ob der Ungeheuerlichkeit der ersten und dritten Anklage entsteht dumpfes Murren unter den Sachsen, Elmar schaut den Sprecher über die Achsel an, errötend über die Schamlosigkeit des Anklägers. Vom Vorsitzenden aufgefordert, sich einen Fürsprech zu wählen, erklärt Elmar, sich selbst verteidigen zu wollen, obwohl er von den Waldgesellen und den Wogenreitern (Schiffen) die Kunst fein verschlungener Rede nicht gelernt habe. Auf die erste Anklage erwidert er, daß Gero ihm aus dem Hinterhalt den Pfeil gesandt habe; seine Wunde beweise das Bubenstück. Die Anklage, seinen Göttern zu dienen, gibt er zu, verwahrt sich aber gegen den Ausdruck Götzendienst. Sein und der Christen Glaube habe denselben Ursprung, dieselbe Quelle, nur daß diese ihre Lehre mit Feuer und Schwert verbreiten. Auf die dritte Anklage erwidert er nichts, weil er eine Verteidigung für unter seiner Würde hält. — So weit die Anklage und die Antwort, die beide vielleicht durch eine andre Reihenfolge der drei Punkte noch wirkungsvoller gewesen wären (1. der Heidenglaube, 2. die Brandstiftung, 3. der Mordversuch). Nach altsächsischem Brauch hat nun aber nicht der Ankläger die Schuld zu erweisen, sondern vielmehr der Angeklagte seine Unschuld. Das Urteil des ersten Schöffen lautet auf Schuldig, und alle anderen, bis auf den Eschenburger, beten es ihm nach. Elmars Besitztum ist verwirkt, er selber rechtlos, friedlos; nach spätestens drei Tagen hat er den Gau zu verlassen. Grollend nimmt er Abschied, sein Schicksal in der Götter Hände legend; als er gehen will, schwankt er; seine Wunde bricht wieder auf, und der Eschenburger nimmt ihn in seine Arme.

Elfter Gesang: Vogelfrei. Ein Rößlein hat man dem Falken gelassen, um darauf in die Fremde zu ziehen, und mit diesem kommt er vor die Schmiede Fulkos, damit er es beschlage. Traurig sieht der Alte drein und schlägt dann zornig auf die glühende Erzstange, daß der Amboß dröhnt und die Balken singen. Plötzlich aber wirft er den Hammer hin und fleht Elmar an, zu bleiben und sich an die Spitze der treu gebliebenen Sachsen zu stellen; mit dem weißen Pferde im roten Banner werden sie, Bauern und Handwerker, die Franken besiegen, und der graue Kämpe Widukind, der im Weserwalde schläft, wird aufwachen und seinem Volke helfend zur Seite stehen. Elmar glaubt nicht, daß sich die Sachsen noch einmal ermannen werden; seit gestern weiß er, daß auf die Edelinge nicht zu rechnen ist. Göttergrimm und eigne Schwäche hat sie alle gebeugt; wozu also neues, unnützes Blutvergießen? Es bleibt nichts übrig, als sich in das Unvermeidliche zu schicken. So siegt die Besonnenheit und Überlegung des Jünglings über den Wagemut und Feuereifer des Alten. Dieser macht sich denn auch daran, den Auftrag auszuführen, das Roß zu beschlagen, wobei er leise Wünschelworte raunt: Donars Hammersegen. Er besteht aus vier Strophen, die den Kehrreim aufweisen: Das ist Donars Hammersegen! und eine gewisse feierliche Formelhaftigkeit haben, die sich auch in dem öfters auftretenden Stabreim zeigt.

Elmar bedankt sich bei dem Meister und reitet von dannen, nachdem er seinen alten, treuen Knappen Diethelm, der ihn begleiten will, zurückgewiesen. Dieser soll vielmehr auf dem Habichtshofe bleiben, der in den Besitz des Königsboten übergegangen ist, und dort etwas nach dem Rechten sehen, in der Hoffnung, daß der rechtmäßige Herr dereinst wiederkehrt. Imma, der Zofe Hildegundes, will er Grüße für diese auftragen, hält sie aber zurück, da er ein Vogelfreier ist; dagegen sendet er ihr einen Ring und ein Schwert.

Währenddessen steht am Waldesrande eine Jungfrau regungslos mit gekreuzten Händen und sieht, selbst ungesehen, nach der Schmiede hinüber; es ist Hildegunde. Als Elmar das Roß besteigt und von dannen reitet, stößt sie einen leisen Schrei

aus und sendet dem Geliebten Glück- und Segenswünsche nach; dann sinkt sie kraftlos zwischen den Tannen zusammen.

Eine eigenartige Abschiedsscene ist dem Dichter hier gelungen, bei der nämlich die beiden Abschiednehmenden einander weder sehen noch hören; nur ihre Herzen sind beieinander, ihre letzten Gedanken und Wünsche gehören einander. Beider Zukunft ist eine traurige, beide vertrauen jedoch auf die Hilfe und den Schutz der Gottheit.

Bäume, Vögel und vierbeiniges Getier tauschen ihre Gedanken über das Schicksal Elmars aus, indem er durch den Wald reitet; alle stehen auf seiner Seite, bis auf den Uhu, der hier, wie im ersten und letzten Gesange den Materialismus und Opportunismus verkörpert und dessen Lebensweisheit darin gipfelt:

„Weise ist es, beide Augen
Auf das Förderſame lenken
Und in kluger Selbstverleugnung
Denken, was die Starken denken."

Weit kommt Elmar aber nicht auf seinem Ritt. Dunkles Blut rinnt vom Sattel, die Wunde des Reiters ist wieder aufgebrochen. Durch die Dämmerung ragen die Türme des Klosters Dreizehnlinden, vor dessen Pforte Elmar besinnungslos vom Pferde gleitet. Ein Klosterknecht findet ihn und bringt ihn hinein; dem Abt sind Gestalt und Züge nicht fremd; Wido erkennt den Todkranken als den Herrn vom Habichtshofe, einen Wodansdiener und jetzt auch Vogelfreien. Der Abt nimmt ihn trotzdem auf, denn die Mauern des Klosters sind gefriedet.

„Armer Elmar, irrer Waller,
Wirst du Heil und Hilfe finden?
Fromme Ärzte sind die Mönche
Des Konvents zu Dreizehnlinden."

Zwölften Gesang: Landsturm. Dieser humoristische Gesang bildet eine erquickende Ruhepause und eine erwünschte Abwechselung in der ernsten Dichtung und bringt dem Leser zugleich auch ethisch eine Befreiung, indem der Übeltäter die verdiente Strafe erhält, wenn auch nicht auf gesetzlichem Wege.

Nachdem Elmar seinen Besitz geräumt, ist sofort der kahle Königsbote in das warme Nest gekrochen. Aber was die sächsischen Edelinge nicht gewagt, das bringen wütende Sachsenweiber fertig. Müde der ewigen Plackereien durch die Franken, müde des Zinses und der Zehnten, des Dienstes und der Buße, ziehen sie in großen Scharen nach dem Habichtshofe. Voran schreitet die 90jährige Katla von der wilden Wiese, einen toten Haushahn auf langem Stiel einer Forke tragend, den des gelben Gero Falke ihr gemordet. Höhnisch kündigt sie dem Sonntagsjäger schon unterwegs seine Strafe an. Allein die Tötung des Hahnes ist doch nur die äußere Veranlassung zu dem Strafgericht; die wahren Gründe liegen in der fortgesetzten Mißhandlung der Sachsen durch die Franken und der Furcht vor einem neuen Verden. Die alte Katla selbst hat ihre 13 Söhne hergeben müssen, die teils im Kriege gefallen sind, teils vielleicht in Gefangenschaft schmachten; Korn und Kuh sind ihr gepfändet. Eine andre Anführerin der Weiber ist Radegund von Baddenhausen, die Gero den Vorwurf macht, den besten Mann im Gaue fortgebissen und sich dann in dessen Schloß festgesetzt zu haben. Mit Birkenruten bewaffnet, ziehen so die 20 Dutzend Weiber vor den Habichtshof, ihren wilden Gesang immer mit dem Kehrreim beschließend:

„Immer Zehnten, neue Zehnten,
Immer zahlen muß der Sachse!"

Dem kreischenden Befehl herauszukommen leistet der Königsbote zitternd Folge, und auf einem Erlenklotze sitzend, um den Hals die gelbe Weide, muß Gero sein Sündenregister anhören, das die grimme Katla ihm vorträgt. Vergebens schaut er nach Hilfe aus, keiner seiner Knechte ist zu sehen, und der Graf Bodo weilt in Paderborn beim Bischofe. Am Schluß ihrer Anklagerede kündigt ihm Katla seine Strafe an; nicht seinem Halse gilt's, nur seinem Barte, und mit dem langen, schartigen Messer, das sie schon während der ganzen Verhandlung geschwungen, säbelt sie ihm das Barthaar ab, so daß er aussieht wie ein geschorener Igel. Dann nehmen ihn die Weiber, abgesehen von Katla, die ihr hohes Alter abhält, in die Mitte

und treiben den Sünder an die Gaugrenze, immer kreischend und singend:

„Immer Zehnten, neue Zehnten“ u. s. w.

Dort, am Eggeweg, peitschen sie ihn durch und lassen ihn dann laufen. Nie hat er sich wieder sehen lassen.

Nach diesem Satyrspiel (wenn man die lächerliche Scene so nennen will), das den ersten Teil des Epos abschließt, kehren wir zu dem Helden zurück, der sich im Kloster in der liebevollen Pflege der Mönche befindet. Ein Bild von der Krankheit Elmars zu entwerfen, vermeidet der Dichter taktvoll; er gibt uns aber in den Fieberträumen des Kranken ein poetisch verklärtes Abbild seines inneren Zustandes. Sechzehn meisterhafte kleine Kabinettstücke sind es, die den Inhalt des

Dreizehnten Gesanges: Fieberträume bilden. Vergangenheit und Gegenwart läßt die Phantasie des Fiebernden an unserem Auge vorüberziehen; die innersten Gedanken des Kranken werden uns zugleich kund, bei denen Hildegunde den vornehmsten Platz einnimmt. Zunächst werden wir nach Nordland geführt und fahren mit den Wikingern über das blaue Meer (2); dann sehen wir Thora, die Schwester des Königs, ihm Met kredenzen, sie vermag aber nicht, die heimische Jugendgespielin zu verdrängen; Hildegunde ist und bleibt „die seligste der Frauen“ (3). Wenn Elmar auch 7 Jahre dem finsteren Thorkell gedient hat, so geschah es nicht Thoras wegen, sondern für die Ehre (4). Die Phantasie versetzt den Kranken auf das Meer, sie fahren gen Westen, das Bild der Sonne wird zum Bilde der Geliebten (5). In die Seeschlacht führt das nächste Lied, in den Krieg gegen die Franken; Elmar schont einen Gegner, denn — „er hat dieselben stillen Augen, die ich liebe“ (6). Sie kreuzen in der Nacht an Englands Kreideklippen, da naht das Geisterschiff:

„Rastlos bis zur Götterdämmrung
Durch die Wasser muß es jagen,
Jede Nacht vom Belt zur Themse,
Jede Nacht vom Tweed nach Skagen“ (7).

Stroman fährt das Schiff, in einer Frankenstadt fällt der greise

Asbjörn gegen die Überzahl, aber die Stadt wird von den Nordmännern angezündet (8). Bei schönem Wetter kehrt der Drache (das Wikingschiff) zurück und ankert bei der Abendröte im nordischen Heimatshafen (9). Die nächsten Phantasiebilder führen uns in die sächsische Heimat. Der am Krankenlager sitzende Mönch verwandelt sich in Hildegunde, aber ach, „das Kreuz, das schlimme Zeichen, trägt sie auf dem weißen Mieder“ und ängstigt den Kranken damit (10). Er erinnert sich wieder lebhaft ihrer, die er lange Jahre verlassen; töricht war er, um ferne Kämpfe das heimische Glück zu tauschen; er sehnt sich danach, der holden Frau Kränze und Kronen aufzusetzen (11). Die bunte Brücke, die von der Erde bis zum Himmel führt, mahnt ihn an Walhall, aber die Freuden Walhalls sind nichts gegen die, welche ihm bei Hildegunde winken (12). Wasserbrand! Das Meeresleuchten mit seinem Zauber tritt vor den Geist des Kranken;

„— soweit ich blicke,
Brennt das Meer; in Rauch und Asche
Stürzt die Welt, und ich ersticke!“ (13).

Dieses Leuchten des Meeres erinnert ihn an den Brand von Bodinkthorpe, wo er durch Dampf und Glut die Geliebte gerettet (14). Die nächste Phantasie führt ihn zur Drude, der greisen Swanahild, die er vergebens um Rat fragt:

„Auf des Waldes dunklen Pfaden
Tritt das Schicksal Dir entgegen“

ist die einzige, rätselhafte Antwort, die sie für ihn hat (15). Wir werden sodann auf die Dingstätte versetzt, wo die Verleumdung den Sieg davonträgt: „Die Menschen sind der Menschen schlimmste Hasser!“ (16). Verurteilt, von allen verlassen, wünscht er sich den Tod, glaubt sich schon tot und bittet seinen treuen Diethelm, ihn, den Ehrlosen, wie einen Wolf im Walde zu verscharren; nur eine (die greise Wölfin, die Drude) wird an seinem Hügel trauern (17).

So schließt diese großartige Bilderreihe. Jede Nummer ist eine Perle, eine Probe reifer Kunst. Das Abgerissene, Sprunghafte in der Diktion entspricht der geistigen Verfassung des Fieberkranken.

So zieht das ganze bisherige Leben des Helden noch einmal in den Hauptpunkten an dem geistigen Auge des Lesers vorüber mit mancherlei Ergänzungen zu dem früher schon Gebrachten; zugleich wird uns ein tieferer Einblick verstattet in das Innerste Elmars, besonders in seine Liebe zu Hildegunde, von der der gesunde Elmar kaum Andeutungen gegeben hatte.

Vierzehnter Gesang: Ein Kreuz im Walde.

Aus dem Frühling ist allmählich Winter geworden. Die Donnereiche im Walde steht noch wie sonst, aber an ihrem Stamm erhebt sich ein Kreuz, roh aus Birkenstäben gefügt und mit wilden Weinreben zusammengebunden; an dem Kreuz hängt ein Kranz von dunkeln Dornen. Wer das Kreuz errichtet, niemand weiß es; aber im Grase sieht man noch die Spur von zwei kleinen Füßen, die sich im Birkenwäldchen verlieren. Der Dichter ist nicht gewillt, den Schleier zu lüften, der über dem Geheimnis liegt; statt zu antworten, fragt er selbst, ob das Kreuz einem ruhelos und friedlos Wandernden Frieden geben, ob es ein Verbrechen sühnen soll, oder ob es vielleicht eine demutsvolle Weihespende ist, um ein Menschenschicksal zum Guten zu wenden.

„Menschenbrust, wohl bist du tiefer
Als des Berges tiefste Schlünde,
Menschenherz, wohl rätselhafter
Bist du als die Meerabgründe!"

Der Leser ahnt auch ohne weitere Andeutungen, daß Hildegunde es war, die durch Errichtung dieses Zeichens ihren Empfindungen, die sie Elmar gegenüber nie ausgesprochen, einen zarten Ausdruck hat geben wollen. Ein sinnigeres Zeichen als das Kreuz hätte sie nicht finden können; ist es doch das Zeichen des Schmerzes und der Trauer. Zugleich mag damit ihr Wunsch angedeutet sein — der Dichter läßt hier der Einbildungskraft des Lesers weiteren Spielraum als in irgend einem anderen Teile der Dichtung —, daß der Geliebte, falls er überhaupt noch lebt, zum Christentum übertreten und dadurch ein Haupthindernis ihrer Vereinigung mit ihm aus dem Wege

räumen möge. Daß das Kreuz gerade unter der Donareiche steht, war ein glücklicher Griff des Dichters. „Die Episode ist ein malerisches Stimmungsbild (so urteilt Dockeradt a. a. O. S. 45), gleichsam eine verkörperte Lyrik, und als solche eine sehr hübsche Erfindung des Dichters, die um so bedeutungsvoller ist, als sie zugleich zum Sinnbilde des dem ganzen Gedichte zu Grunde liegenden Gedankens dient. Die Bekehrung der Sachsen zum Christentum ist ja der Gegenstand des Gedichts, diese Tatsache spiegelt sich wieder in der Errichtung eines Kreuzes an der Stelle, wo bisher den heidnischen Göttern Opfer dargebracht sind."

Fünfzehnter Gesang: Fromme Mönche. In der Krankenzelle liegt Elmar, gepflegt von den Mönchen, deren Kunst indes an der Schwere des Falles scheitert. Traurig sitzt Beda, der Mediziner unter den Brüdern, an seinem Bette. Der Prior klagt um den Jüngling, dessen Tod wahrscheinlich bald eintreten wird, wenn nicht schleunige Hilfe kommt. Da fällt ihm die Waldfrau Swanahild ein, die aus Kräutern Heiltränke zu bereiten weiß; daß sie eine Hexe sei, glaubt er nicht, da das törichte Volk tiefere Kenntnis gewöhnlich Zauberei zu nennen pflegt. Der Abt willigt nach langem Sinnen ein, den Rat der Drude einzuholen; bekämpft er auch ihr Heidentum, so kann er doch ihr Wissen nützen.

Am andern Tage macht Beda sich auf den Weg.

Die Drude hat den Mönch schon erwartet, und er bittet sie nun, einem ihrer Glaubensgenossen, keinem Christen, ihre Kunst angedeihen zu lassen. Die Alte macht aber keinen Unterschied, denn „ein Arzt, ein rechter, schuldet, was er hat, den Menschen!" Beda schildert ihr die Krankheit, die sie jedoch schon kennt. Sie heißt ihn drauf in das Innere der Höhle folgen, die der Dichter eingehend und anschaulich beschreibt, bietet ihm Brot und Wasser und braut unter raunenden Worten eine Arznei. Mit Seherblick kündigt sie ihm dann einiges aus der Zukunft der Völker, wie der Süd jetzt den Norden zwar besiegt hat, wie aber einst der Nordlandskrieger den Süden bezwingen wird. Beda möchte noch mehr von ihrem Wissen

mitnehmen, wird aber abgewiesen:

„Von den Göttern stammt mein Wissen,
Und den Göttern geb' ich's wieder."

Dann mahnt sie ihn, nach Dreizehnlinden zurückzukehren, wo der Schnitter schon die Sense wetzt.

Sechzehnter Gesang: Beim Weben und Nähen. Die ernste und feierliche Erzählung wird aufs angenehmste unterbrochen durch ein heiteres Idyll, das uns die Knechte und Mägde unter Leitung Hildegundes bei der Arbeit zeigt und zugleich das Bild der Jungfrau vervollständigt. Die „scheue Taube", die fromme Dulderin tritt hier als gebietende Herrin des Hauses auf, der das Gesinde gern folgt, weil es sie achtet und verehrt.

Das Jahr neigt sich seinem Ende zu, Weihnacht steht vor der Türe. Da heißt es fleißig schaffen, um Hausbewohnern, Gästen und Armen ihre Geschenke zu bereiten: Winterwat (Winterzeug, -Kleidung). Im Kreise der Mägde sitzt Hildegunde, etwas bleicher noch als sonst, die Webenden und Nähenden lobend und tadelnd. Auf Schemeln am Herde schnitzen die Knechte allerlei Hausrat aus Maßholder, Buttertöpfe, Löffel, Pfeile für die Zöpfe der Mädchen. Dabei erzählt der Meier Isenhard von dem nächtlichen Heere, das durch Wald und Wolken dahinbraust; auch die anderen berichten von allerlei Schauergeschichten, bis Hildegunde es ihnen freundlich untersagt und schließlich alle zur Ruhe gehen heißt.

Siebzehnter Gesang: Des Priors Lehrsprüche. Nicht dem Abt, dem natürlichen Oberhaupt des Klosters, sondern dem Prior hat der Dichter den wichtigsten Platz im Kloster eingeräumt, soweit der Einfluß auf die Entwickelung der Handlung in Betracht kommt. Ihm ist die schwere Aufgabe zugefallen, Elmar für das Christentum zu gewinnen, und niemand ist hierfür geeigneter als der alte, welterfahrene Mann mit der abgeklärten Weltanschauung. Wie an einer Perlenschnur ist hier eine Weisheitsperle an die andere gereiht, jede für sich ein kleines, abgerundetes Ganze, aber doch alle wieder zusammenhängend und zu einem Ziele hinstrebend. Insofern

erinnert dieser Gesang an den schon besprochenen 13. und an den noch folgenden 18. Gesang. Philosophisch überragt er diese beiden, wie alle anderen Teile des Epos, beträchtlich; er enthält den Niederschlag der reichen Lebenserfahrung des Dichters selbst.

Wieder ist es Frühling geworden, Elmar ist genesen. Körperlich; .geistig hat er sich jetzt erst durchzuringen durch Irrwahn zur neuen Lehre. In der Einsamkeit kommt ihm vielleicht die rechte Offenbarung — das ist des Priors Wunsch. Hierzu möge Elmar der Rat und die Hilfe erfahrener Männer zu teil werden; bescheiden bietet der Prior sich selbst an, ihm ein Führer zu werden, denn wer 70 Jahre mit offenen Augen gewandelt ist und den langen Weg zurückblickt, der kann wohl manchen guten Rat und nützlichen Wink geben.

„Willst du Weisheitsworte hören,
Graue Männer mußt du fragen". (2).

Das Menschenleben ist eitel und vergänglich, das lehrt ein Blick in die Geschichte. Da Haß und Liebe, Furcht und Habgier immer auf Erden herrschten und herrschen werden, so werden sich die Schicksale der Menschen stets und allerorten gleich gestalten, ob sie unter Palmen oder unter Birken wohnen, ob sie Heiden sind oder Christen, ob sie Bettler sind oder Könige. Die Menschen gleichen den Wolkenbildern, die am Himmel dahineilen und nur Dunst und Dampf sind (3). Diese erhabene Weltanschauung finden wir überall bei den großen Denkern und Dichtern, und ganz ähnliche Bilder brauchen z. B. Shakespeare und Schiller. Weber hat es aber verstanden, alte, ewig wahre Weisheit in neue Formen zu gießen.

Was lehrt nun die Geschichte? Der Dichter hat keine hohe Meinung davon.

„Was sie Weltgeschichte nennen,
Ist ein wüstverworrener Knäuel:
List und Lug, Gewalt und Schwäche,
Feigheit, Dummheit, Wahn und Greuel."

Die Tugend und Weisheit kommt selten zu ihrem Recht; „die wenigen, die was davon erkannt, hat man von je gekreuzigt

und verbrannt" (Goethe). Aber die Mächtigen und Starken, die sich Treiber dünken, werden selber getrieben und dienen als Werkzeuge in der Hand eines Höheren. Die Riesen sind Zwerge vor ihm, die Herren sind Knechte, und selbst das Böse dient endlich doch zur Förderung des Guten. So verfällt der Dichter keinem trostlosen Pessimismus, denn

„— unsterblich ist das Gute,
Und der Sieg muß Gottes bleiben" (4).

Er wendet sich nunmehr der Geschichte der Franken und Sachsen zu (5—9).

Kaiser Karl hat Großes geschaffen; fest hielt er am Kreuz der Kirche, doch fester noch am Kreuz des Schwertes. Blut ließ er in Strömen im Sachsenlande fließen; unter dem Mantel des Christentums verbarg sich oft Ehrsucht, Habsucht, Haß und Rache; mit Alexander dem Großen ist er zu vergleichen, nur war der Christ nicht so gütig wie der Heide. Durch Sanftmut und Güte hätte Karl viel mehr erreichen können als durch Morden und Brennen, und ein Schandmal in der Geschichte bleibt für alle Zeiten das Blutgericht zu Verden. Ein solches Verden haben im Grunde genommen alle sogenannten Helden der Weltgeschichte, allen klebt ein Makel am Schilde (5). Aber alles, was Menschenhand schuf, vernichtet die Zeit; der Rost zerfrißt das Eisen, das Moos zernagt die Mauern.

„Baut nur, baut nur: ob für morgen,
Ob für länger? — Ihr müßt warten!" (6).

So ist auch Karls des Großen Werk kein dauerndes; die Zeit hat schon begonnen, es zu zerstören; die Rache kommt geschlichen, um diesen Turmbau zu Babel zur Ruine umzuwandeln (7). Sie ist schon gekommen, die Rache; Karls Geschlecht beweist es. Seine Söhne und Enkel werden nicht erhalten können, was er baute; den Wölfen gleich zerfleischen sich die Brüder, und die heidnische Prophezeiung von einer „Wolfszeit" wird zur Wahrheit (8). Die jetzt unterdrückten Sachsen werden an das Ruder kommen, ihr blonder Fürst (Heinrich I.) wird das Reich wieder zusammenfassen und groß machen (9).

Aus diesem ewig wechselnden Weltgetriebe rät der Prior dem Elmar sein Schifflein hinauszulenken und in stilles Wasser zu führen; dann wird er den Frieden seiner Seele erlangen und damit das Glück, das draußen nicht zu finden ist (10). Diese Einkehr in sich selbst führt zu den ernsten Fragen nach Herkunft und Zweck des Menschendaseins; die oberflächlichen Menschen stellen solche Fragen überhaupt nicht, die tiefer angelegten stellen sie, können sie aber nicht beantworten. Denn die trostlose Antwort, daß der Mensch gleich einem Regentropfen aus dem Nichts oben in das Nichts unten taumle, kann nicht befriedigen. Die rechte Antwort, die Offenbarung, hat ein Kind in die Welt gebracht (11). Die zweite Frage ist die: was von den Göttern zu halten sei. Die Antwort darauf lautet: Andre Zeiten, andre Götter; sie wechseln oder haben vielmehr gewechselt, bis das Christentum in die Welt kam.

„Einer bleibt, der Ewigstille,
Unentwegt vom Zeitenwetter."

Vergebens ist es darum — so läßt der Dichter, der hier wie so oft aphoristisch redet —, die Heidengötter bewahren zu wollen; was Leiche war, kann nicht wieder aufleben (12). Gottes Sohn in Manneshülle, das Friedenskind, ist auf diesen Mittelgarten (die Erde) gekommen, daß an ihm sich das Prophetenwort erfülle. Sein Erdenwallen hat ein Dichter herrlich in einem großen Gedichte (im Heliand) besungen:

„Wo der Eichen hohe Wipfel
Mimigardeford umschauern,
Wohnt mein Freund im Strohdachkotten
Unter Hirtenvolk und Bauern."

(Mimigardeford ist das heutige Münster; in die Gegend zwischen Essen und Münster verlegt Weber die Heimat des unbekannten Heliandddichters, der dem Heiland die Züge eines Sachsenherzogs verleiht*)) (13).

Elmar ist allmählich gerührt durch die Worte des

*) Trautmann hält freilich den Heliand wie auch das Hildebrandlied für Übertragungen aus dem Altenglischen.

Priors, eine Träne glänzt ihm im Auge, aber den rechten Pfad durch Dorn und Fels kann ihm nur die göttliche Gnade zeigen (14). Über kurz oder lang — so hofft der Prior — wird er vor Gottes Knieen liegen (14). Doch Elmar hört zunächst nur mit den Ohren, nicht mit dem Herzen; er ist im Geiste wieder auf stürmischer See oder im blutigen Kampfe, um die Zweifel in seinem Innern zu betäuben. Der Prior jedoch belehrt ihn, daß er nächst Gott seinem Vaterlande gehöre und diesem, nicht der Fremde, alle seine Kräfte widmen müsse:

„Sachsenkind, mit jeder Faser
Bist du deinem Volke pflichtig!“

Hiermit schließt der umfangreiche Gesang, der des Priors Lehrsprüche enthält. Aber nicht aufdringlich, absichtlich, nein, wie unbewußt und ganz natürlich quillt dieser Weisheitsborn; das didaktische Element wird vom lyrischen so umrankt, daß es jeden unangenehm-lehrhaften Beigeschmack verliert.

XVIII. Rein lyrisch, ohne jedes lehrhafte Beiwerk offenbart sich des Dichters Muse im folgenden Gesang: Hildegundens Trauer. In 19 Liedern von wunderbarer Innigkeit und Zartheit entfaltet sich die tiefe, treue, reine Liebe der verlassenen Hildegunde, deren Seele zuerst ganz von Trauer, später auch von Hoffnung bewegt wird. Da die Jungfrau niemand hat, dem sie ihr Leid klagen, der ihr raten und helfen kann, so geht sie zum Grabe ihrer Mutter. Ihr schüttet sie, unter der Linde sitzend, weinend ihr Herz aus, doch leise nur,

„ein Mutterschlummer
Ist so leicht, sie würd' es hören;
Nein, es darf des Kindes Klage
Ihre Seligkeit nicht stören.“

Gedämpft nur tönt deshalb des Mädchens Klage, das, wie einst Kriemhilde, sich einen Falken gezogen, den ein fremder Schütze mit todbringendem Pfeile verwundet. Ob er tot ist, ob und wo er lebt, sie weiß es nicht; nur das weiß sie, daß er mit dem Todespfeil im Herzen weit weggeflogen ist (2). Sie fleht die Stürme und die Wogen an, ihn, wenn er lebt, linde zu behandeln, die Sterne, ihm auf öder Heide zu leuchten,

die Engel, ihn zu beschützen (3). Gern möchte sie ihm folgen und beneidet die Schwanenjungfrauen, die mit den Wolken reisen können; sie wünscht sich deren Federhemd, um durch alle Erdenreiche zu ziehen und ihn zu suchen, wär's auch nur, ihn noch einmal zu grüßen und dann trauernd heimzukehren (4). Elmar sprach stets wenig, nie hat er ihr seine Liebe in Worten gestanden; und dennoch ist ihrer beider Liebe so alt wie ihre Erinnerung; sein Auge hat ihr mehr gesagt, als Worte vermögen (5). Hildegundens Liebe gleicht der bleichen Wasserrose auf einsamem Waldsee, die sich gern verbirgt und nur den Sternen sich schüchtern zu zeigen wagt (6). Ein Wunderkraut soll die Menschen ihr Leid vergessen machen; aber sie kann und will ihr Liebesleid nicht vergessen, ist es doch ihre „beste Habe" (7). Sie würde ihn auch dann noch lieben, wenn er sich an die Spitze der Sachsen stellte und die Franken, zu denen sie ja gehört, aus dem Lande vertriebe (8). Bisweilen bringen Wandrer, die an ihre Türe pochen, Nachrichten aus der Ferne, doch von dem einen bringt niemand Kunde, so gern sie ihn auch mit Gold überschüttete (9). So dachte und handelte einst Penelope, die so viele Jahre vergebens auf ihren Odysseus harrte. — Hildegunde denkt an den Abschiedsgruß, den sie ihm ungesehen zugewinkt, und der, wie es scheint, der letzte war (10). Im Geiste sieht sie deshalb den Toten in der Ferne irgendwo in einer Hütte liegen, und sie betrachtet sich als Witwe, der Trauerkleider ziemen (11, 12). Aber die Hoffnung stirbt doch nicht ganz in ihrem Herzen; geheimnisvolle Andeutungen Eggis, der wilden Katze, erwecken sie wieder; doch will der Knabe keine weiteren Enthüllungen machen; halb lachend, halb weinend eilt er hinweg (13). Die Mädchen gehen im Sommer gern in den Wald und befragen die Blätter der wilden Rose um Rat in Liebesangelegenheiten; Hildegunde aber will auf die fünf Rosenblätter ihre Liebe und ihren Kummer schreiben, obwohl 100 Blätter dazu nicht ausreichen würden (14). Das Benehmen des Vaters gibt ihr Anlaß zur Verwunderung; er sitzt oft in Gedanken, bekümmert; er nennt nie den Namen Elmar; dagegen bespricht er sich

viel mit Diethelm und beauftragt ihn, auf dem Habichtshofe alles in Ordnung zu halten. Hieraus schöpft Hildegunde wiederum Hoffnung, daß der Geliebte nicht tot sei, sondern vielleicht doch wiederkehre (15). Sie beschäftigt sich mit den beiden Andenken, die er ihr hinterlassen: mit dem Ring und dem Schwert; jenen trägt sie auf dem Herzen, dieses verwahrt sie in der Truhe (16). Schon ist die Hoffnung in ihr so übermächtig geworden, daß sie nicht mehr von seinem Tode redet; sie betet vielmehr zu Gott, ihm die Binde des Wahnes abzunehmen und ihn dem Christentum zuzuführen (17). In einem Traum sieht sie den Geliebten mit einem Ungeheuer kämpfen; in seiner Angst kam der Ruf nach ihr von seinen Lippen; da besiegte er den Drachen, und lichtverklärt strahlte sein Antlitz (18). So ist der Winter vergangen und mit ihm ihre Trauer und ihr Kummer; Hoffnung ist wieder in ihr Herz eingezogen, aber um ihre bangen Zweifel zu zerstreuen, will sie einen kühnen Schritt tun und eine Frau fragen, die, wenn überhaupt jemand, ihr sagen kann, was aus Elmar geworden ist: die Drude (19). So steht am Ende des Gesanges, wie am Anfang, eine Frau, an die Hilde sich wendet: die tote Mutter und die weise Seherin.

XIX. Gesang: Elmar im Klostergarten. Der nunmehr völlig genesene Sachsenjüngling wandelt im Klostergarten und enthüllt uns sein Inneres in Selbstgesprächen.

Die Lehren des Priors haben den Keim des Zweifels in sein Herz gelegt, ihm dagegen keinen wirklichen Trost gebracht. Der Zwiespalt in seiner Seele zwischen Heidentum und Christentum wird in außerordentlich packender Weise geschildert, in poetisch sehr wirksamer, bilderreicher Sprache, jedoch auch hier wie stets in aphoristischer Darstellung, die von dem Leser beständig die Arbeit des „Brückenschlagens“ erheischt.

Genesen ist Elmar, und er erstaunt, daß er noch atmet nach dem Kampf auf Tod und Leben. Aber die seltene Treue und Geduld der Mönche gegen ihn, den Heiden, haben es bewirkt, daß sein Körper gesund geworden ist. Für seine

Seele hatten sie freilich keine Arznei; krank kam sie in die Klostermauern, kränker noch ward sie darin. Die Weisheit und Güte des Priors hat ihm bittere Frucht getragen (1). Friede und Freude sind von ihm gewichen, und er vergleicht sich mit jenem Knaben, der im Walde rote Beeren sucht und sich in seinem Eifer immer weiter verirrt.

Wenn er in seine Vergangenheit zurückblickt, so sieht er nur Dunkel und Leiden. Der Wodanspriester hat sein weiches Knabenherz mit Haß vergiftet; nichtig erscheint ihm jetzt der Ruhm, den er auf den Wikingerfahrten errang; dazu kommt der tückische Anschlag des Franken, und endlich, vielleicht das Schlimmste von allem, sein hoffnungsloses Lieben. Wenn Leid und Lust den Menschen gleich zugewogen werden, so schulden ihm die Götter von jetzt an Sonnenschein (3). Im Gebirge ist eine Stelle, wo der Sturm die stolzen Waldriesen zerschmettert hat; dieser Wüstenei ist sein Leben vergleichbar; seine Hoffnungen sind geknickt (5). Die Götter gönnen eben den Menschen kein Glück, und der Haß der Menschen vernichtet das, was die Götter ihnen etwa gelassen haben (5). Ehrlos, wehrlos, rechtlos und friedlos ist er, kein Besitztum ist ihm geblieben, jeder hat das Recht, ihn, den Vogelfreien, zu töten; kein Ausweg aus dieser Not weder in Walhalla noch im Himmel der Christen (6). Auf den grauen Wolkenstühlen sitzen keine Götter, oder es sind dumpfe Schläfer; das Vertrauen zu ihnen ist ihm geschwunden (7). Die Künste, die einem germanischen Jüngling ziemen, hat er alle sieben gelernt, aber die schwerste Kunst ist ihm fremd geblieben: die, seine Gedanken zu lenken, wohin er will, und zu vergessen, was er möchte (8). Was soll nun aus ihm werden? Hiermit wendet er sich von der Vergangenheit und Gegenwart ab und blickt in die Zukunft. Er beneidet die Helden der deutschen Vorzeit, die statt mit Worten ihre Meinung mit Taten sagen konnten. Noch länger tatenlos bei den Mönchen zu bleiben, ist ihm unmöglich; ihre Liebe wird ihm zur Qual; er denkt wieder daran, in die Ferne zu ziehen und über die Meere zu fahren (9). Bleibt er in der Heimat, so muß er sich wie ein wildes Tier im

Walde verbergen, wird vielleicht aus Not ein Dieb und Räuber oder sogar der Anführer ausgestoßener Verbrecher (10). Da erinnert er sich, bei den Normannen von einem fern im Westen gelegenen Lande gehört zu haben. Es ist das von ihnen entdeckte Winland (Nordamerika), wo arme, rote Männer den Hirsch und den Bären jagen, wo seltsame bunte Vögel durch die Sträucher schlüpfen und purpurne Trauben an den Ranken hängen. Da rauscht der Urwald, da hallt dumpf der Wasserfall (11). Jenes ferne, schöne, glückliche Land, das nicht durch Religionskriege verwirrt ist, das in Kinderunschuld in der Wellenwiege schläft, würde ihn anlocken, wenn nicht die Liebe zu Hilda ihn zurückhielte (12). Wüßte er nur, wie es mit dieser Liebe steht! Vielleicht denkt sie seiner gar nicht mehr, und vergessen zu werden ist ihm bittrer als sterben (13, 14). Bei dem Gedanken an Hildegunde, die Christin, kommen ihm die Lehren des Priors wieder in den Sinn; verständig findet er sie schon, aber mehr für das tote Alter, nicht für die feurige Jugend passend. „Alte Menschen, kalte Menschen!“ (15). Seltsam war diese Liebe, wenn er an sie zurückdenkt; er, der vor geschliffenen Äxten im Kampfe nicht zurückwich, verlor in ihrer Gegenwart die Fassung und wußte das nicht zu sagen, was er zu sagen hatte, sondern sprach von gleichgültigen Dingen (16). Manchmal wollte sich die Hoffnung in seinem Herzen regen, dann dachte er aber an ihren verschiedenen Glauben, und er konnte nicht hoffen, daß die Christin den Kreuzverächter je lieben könnte (17). Einem Zauberberge scheint ihm das Christentum zu gleichen, voller Geheimnisse; süße Klänge tönen heraus und wollen ihn hineinlocken, und eine Jungfrau winkt ihm, aber er kann noch nicht kommen; er bleibt wie gefesselt stehen und lauscht (18). Wiederum klagt er den Prior an, daß er ihm statt Trost Not und Schmerzen gebracht, daß er ihn in Zweifel gerissen, und daß er fern, fern von dem Frieden ist, den er sucht (19). Bei dem Treiben der Welt, dem Kampf der Nationen wäre der glücklich, der in der Einsamkeit sich eine Siedelei baute und dem Wirrsal neid- und wunschlos zuschaute; ja, sogar der Gedanke, ewig im Kloster

Er wird, das ist des Abtes feste Zuversicht, die Entscheidung in Elmars Herzen schneller reifen lassen. Er wird ihm von einem Helden erzählen, der einst nach Damaskus geritten und dem unterwegs die Erleuchtung gekommen war.

Zwischen dem 21. und dem nun folgenden 22. Gesang ist eine merkliche Lücke, die der Dichter auszufüllen unterlassen hat: es ist die Bekehrung des Heiden zum Christentum. Diesen in innerster Seele sich abspielenden Vorgang hat er nicht zu schildern versucht, weil er dies — mit Recht — für unmöglich gehalten hat. Dafür schildert er im zweiundzwanzigsten Gesang (Im Klosterchore) die Taufe Elmars. In der Klosterkirche brennen Opferkerzen, auf dem Altar prangen frische Blumensträuße, davor kniet Elmar, in weißes Linnen gekleidet. Er hat soeben das Taufgelübde abgelegt. Ihm zur Seite knieen der Abt und der Prior; auf den dunklen Eichenbänken sind die Mönche in Betrachtung versunken; mancher gedenkt eigener innerer Kämpfe. Elmar ist glücklich, in den Hafen gelangt zu sein, als er zu versinken drohte; er bittet die Mönche, ihn ferner bei sich zu dulden und ihn sein Leben lang dienen zu lassen, falls sie ihn für wert erachten. Allein der Prior rät ihm dringend davon ab.

„Jedem taugt es nicht, gesondert
Vom Gewühl der Welt, der argen,
Stumm in öder Klosterzelle
Sich lebendig einzusargen."

Nun lassen die Mönche den tiefernsten Gesang vom Tode erschallen.

Einem Wolkenschatten auf der Heide gleicht das Menschenleben; der grimme Schütze Tod tritt plötzlich an seine Beute heran, an Könige und Bettler.

„Und er bläst sein Horn, und alle
Müssen an den Tanz sie treten,
Ob sie lachen oder weinen,
Ob sie fluchen oder beten."

Und dann heißt es, vor den Richter treten, der die Wage hält. Wohl dem, der in Tränen der Buße, nicht des Schmerzes

herantritt, der, „bevor er starb, gestorben“. (Vgl. Goethes „Stirb und Werde“).

Dreiundzwanzigster Gesang: Die wilde Katze. Sind so die inneren Angelegenheiten Elmars geregelt, so doch keineswegs die äußeren. Er ist, was er war: vogelfrei; er gilt als Verbrecher; die poetische Gerechtigkeit verlangt auch hier Klärung und Sühne.

Die Klärung bringt der irrlichtartig auftauchende und wieder verschwindende Schmiedebube Eggi, der bisher scheinbar eine ganz untergeordnete Rolle gespielt hat. Unter der Linde auf seinem Besitztum Bodinkthorpe sitzt einsam und bekümmert der Graf, Hildegundens Vater; Zimmerleute und Maurer bauen wieder auf, was der Brand einst zerstörte. Da tritt Eggi vor ihn, zupft ihn am Wams und erzählt ihm zunächst allerlei von seinem eigenen Geschicke, dabei spöttische und beleidigende Bemerkungen für den Grafen einflechtend. Als ihn dieser zornig abweist, bleibt er ruhig und redet weiter. Nicht um seinetwillen ist er gekommen, sondern um einer, die sich grämt und härmt, eine frohe Botschaft zu bringen. Dem Grafen macht er den Vorwurf der Feigheit, daß er damals den Falken auf die Anklage des fränkischen Schurken hin verurteilt. Nicht Elmar hat das Haus angezündet, sondern der kahle Grimbart im Dienste des Königsboten Gero. Er war es auch, der den Pfeil vergiftet, mit dem Gero meuchlerisch seinen Nebenbuhler traf. Der Graf kann nicht glauben, was die „unverschämte Range“ schwatzt, und fragt, warum er denn so lange geschwiegen. Der Grund ist einfach: wem zuliebe sollte er plaudern? Dem Grafen? Dem Junker? Dieser hat ihn einst windelweich geprügelt, als er ihn dabei betraf, wie er Gänse quälte. Nur Hildegunde zuliebe hat er jetzt gesprochen, die er verehrt, weil sie seiner einst bei der Weihnachtsbescherung gedacht. Ihr hat er auch einen Strauß mitgebracht, den er dem Grafen für sie übergibt; nachdem er diesem noch gründlich die Wahrheit gesagt und ihm ein nahes Ende prophezeit hat, trabt er von dannen.

In Angst und Verzweiflung ist der Graf, der aus dem Munde des auf dem Sterbebett liegenden Grimbart alles

bestätigt gefunden hat, zu Rab, dem Eschenburger, geeilt, dem alten Freunde Elmars; er war der einzige auf der Dingstätte, der zu ihm gehalten hatte. Dieser ist sogleich Feuer und Flamme und will alles aufbieten, dem unschuldig Verurteilten seine wohlverdiente Ehrenrettung zu verschaffen. Selbst will er zur Pfalz des Kaisers in Aachen reiten mit Briefen des Grafen und des Bischofs Badurad von Paderborn. Als er von der Bekehrung Elmars hört, faßt er diesen Schritt des Jünglings sofort richtig auf:

„— neigt' er sich zur Taufe,
War's die freie Tat des Freien,
Nicht die Meintat eines Heuchlers,
Königschristlich zu gedeihen.“

Vierundzwanzigster Gesang: Heimkehr. Inzwischen ist es wieder Sommer geworden. Rab ist von der Kaiserpfalz zu Aachen zurückgekehrt und zieht mit seinen Knappen in Dreizehnlinden ein, freudig begrüßt von Abt und Prior. Elmar hört mit Tränen in den Augen, daß seine Unschuld erwiesen ist; der Brief des Königs mit Unterschrift und Siegel bezeugt es. Er ist frei und wieder im Besitz seines Hofes. Von Gero berichtet Rab kurz, daß er sich in seinen Kotten (kleiner Gutshof) an der Maas verkrochen hat, denn bei Hofe würde er nur Spott ernten. Dem Kloster ist der fromme König besonders gnädig gesinnt; er verehrt ihm die Gebeine des hl. Vitus, in Gold gefaßt. Über Bodo, den Grafen von Bodinkthorpe, ist der König dagegen verstimmt und läßt dem schon zu Alten den Wink geben, sich von Amt und Würden zurückzuziehen; Elmar wird die Nachfolgerschaft in Aussicht gestellt; denn, wem Unrecht widerfahren, meint man bei Hofe, der wird das Recht am besten schützen. Am andern Morgen wollen sie mit dem Prior nach Bodinkthorpe reiten,

„Denn der Graf (der krank darniederliegt)
Bedarf des Trostes
Und des Freundes Hildegunde“.

Wie die Vögel und andre Tiere Zwiesprache gehalten, als Falk in die Verbannung ritt, so läßt der Dichter sie nun auch

teilnehmen an der Freude über seine Wiederkehr, und gar lieblich klingt, was sie dem durch den dämmerigen Wald Reitenden zurufen. Nicht alle Tiere freilich gönnen ihm sein Glück; den Neidischen und den Spöttern legt der Dichter manche satirische und witzige Bemerkung in den Mund. So sagt z. B. der Wolf:

„Iß und beiß' die Nebenesser,
Ist der Grundsatz, den ich übe;
Und ich lernt' ihn bei den Menschen,
Und dort heißt er Nächstenliebe".

Besonders verdrießlich ist der Uhu, unter dem der Dichter den Geist, der stets verneint, den Geist des krassen Materialismus darstellt und wie am Anfang nun auch am Schluß zu Worte kommen läßt. Inzwischen ist Elmar, begleitet von seinen geistlichen und weltlichen Freunden, auf seinem eigenen Gebiet angelangt, von dem er 40 Wochen entfernt gewesen; die Arme möchte er um jeden Stamm legen; Rührung übermannt ihn, als er an Hildegunde denkt. Da taucht Bodinkthorpe auf mit dem neugebauten Giebel; doch der Erbauer selbst liegt im Sterben, und als die Reiter ankommen, da finden sie Hildegunde an der Leiche des Vaters. Auch der Bischof Badurad kniet daneben; er hatte ihm noch das letzte Liebesmahl gereicht.

„Draußen harrte auf die Sichel
Reicher Fluren goldne Spende;
Drinnen war die strenge, rauhe
Schnitterarbeit schon zu Ende."

Da tritt Elmar heran; welch ein Wiedersehen! Der Sterbende hoffte noch, ehe er stürbe, ihn zu sehen und um Verzeihung zu bitten; nun tut er es durch den Mund des Bischofs. Besonders hart war ihm der Gedanke, sein Kind allein in der Welt zu lassen, und

„— sein teures Kleinod
Bat er mich mit seinem Segen,
Elmar, so dein Herz ihm offen,
An dein treues Herz zu legen."

„Und der Falk, die Arme breitend:
Du mein Bangen und Verlangen,
Hilda, kommst du? Der Erlöste
Hielt die Weinende umfangen."

So hat sich die Prophezeiung der Wala bewahrheitet:

„Wenn der Ginster blüht am Raine,
Wenn die Rose glüht im Garten,
Wird ein Frankenmädchen lächeln,
Doch in Tränen. — Kannst du warten? Gesang XX.

Hiermit ist der Sang von Dreizehnlinden zu Ende, denn der letzte Gesang hat mit der Erzählung nichts zu tun, sondern ist eine Art Epilog, der dem Prolog (1. Gesang) entspricht. Manchmal wollte der Dichter schier verzagen, so gesteht er, im 19. Jahrhundert mit seinen meist rein materiellen Interessen ein so ideales Lied zu vollenden.

„Doch, was quält, das muß zu Tage,
Und in langen Winternächten
Fuhr ich fort, getrostes Mutes
Einsam Reim an Reim zu flechten.

„Nicht für viele, nicht für manche;
Nur für diesen, nur für jenen,
Der abseits der großen Straße
Horchen mag verlornen Tönen:

„Wie zu einer Waldkapelle
Nicht im Feierzug die Frommen,
Doch abseits der großen Straße
Jägersmann und Pilgrim kommen."

Die rührend-einfache Schlußstrophe lautet:

„Helf uns Gott den Weg zur Heimat
Aus dem Erdenelend finden:
Betet für den armen Schreiber,
Schließt der Sang von Dreizehnlinden."

Und hiermit beschließen auch wir unsere Führung durch die mannigfach verschlungenen Pfade der weiten, edlen und tiefen Dichtung.

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts
Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus
Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Lyon
10

Richard Wagner

Die Meistersinger

von

Dr. Robert Petsch
Würzburg

Leipzig und Berlin
Druck und Verlag von B. G. Teubner

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts
Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus
Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Lyon
10. Bändchen

Richard Wagner

Die Meistersinger

von

Dr. Robert Petsch
Würzburg



Leipzig und Berlin
Druck und Verlag von B. G. Teubner
1903



„Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust;
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen,
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen."

Der tiefe Zwiespalt des Herzens, den die Worte Fausts offenbaren, gleichsam ein Selbstgeständnis Goethes selber, er zerreißt die Brust jedes vollentwickelten Menschen, er bedeutet das tiefe Herzeleid des Genies, die Not, der, nach Richard Wagners Wort, Flügel entwachsen. Im Grunde genommen sind es nicht zwei Seelen, die einander bekämpfen, es ist nur der eine, gewaltige Wille, der eben jene Naturen zu führenden Geistern inmitten einer führerbedürftigen Masse macht, der sich aber, entsprechend der äußeren und inneren, der physischen und psychischen Art des Menschen, bald auf den unbegrenzten Genuß sinnlicher Güter, bald auf den Erwerb gewaltiger Kenntnisse, bald auf die Erreichung selbstgesteckter, erhabener Ziele sittlicher oder künstlerischer Art treibt. Kein wahrhaft genial beanlagter Mensch ist ganz einseitig, jeder wird den Kampf zwischen Körperlichem und Geistigem, der schon den gewöhnlichen Menschen quält, um so heftiger in seinem Innern selbst durchzufechten haben, je stärker seine Seele ist; aber nur derjenige wird eine wahrhafte Bedeutung für seine Umgebung erlangen, der entweder die beiden Triebe harmonisch zu vereinen weiß oder, wenn es seiner Eigenart mehr entspricht, dem geistigen Streben energisch zur Übermacht verhilft, jedenfalls aber das rein körperliche Begehren nicht allein über sich herrschen läßt. Natürlich bleibt auch bei dem Künstler, der ja das sinnliche Element nie ganz in sich unterdrücken darf, wenn seine Kunst nicht versteinern soll wie schließlich die

1*

eines Klopstock, die einmal errungene Harmonie nicht bestehen, es bedarf fortwährend erneuter Kämpfe, wenn sich der Geist neben dem mächtigen Andrängen des Körperlichen behaupten soll: „Nur der verdient sich Freiheit, wie das Leben, der täglich sie erobern muß.“

Wenige haben diesen Kampf so ehrlich durchgefochten, wie Richard Wagner. „Wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab ihm ein Gott, zu sagen, wie er leide“. Alle seine Kunstwerke vom „Fliegenden Holländer“ an spiegeln sein ernstes Ringen nach einer neuen Kultur, die beiden Seiten des Menschen, der körperlichen und geistigen, ihr volles Recht gewähren, und nach einer neuen Kunst, die als Führerin zu diesem Ziele dienen sollte. Auf deutschen Ernst und deutsche Innerlichkeit angelegt, lernt der weit Umhergetriebene in Paris, wo er (der Deutsche!) künstlerische Förderung und Anerkennung seines ehrlichen Strebens erwartet hatte, die ganze Frivolität der modernen „Civilisation“, des verkörperten und staatlich geschützten Egoismus kennen, die Entstellung der ihrer „Natur“ entfremdeten Menschheit, die, durch konventionelle Lügen und Standesdünkel geschändet, nicht eine freie Sinnlichkeit kultiviert, wie das alte Griechenvolk, sondern in die nackte Gemeinheit versinkt, für rein geistiges Streben und sittliche Ideale bloß das höhnische Grinsen des Wahnsinns übrig hat und die Kunst höchstens als ein Mittel des Amusements betrachtet. Er lernt die mit ihren Kunststückchen, Bravourarien und überladenen Dekorationen ganz auf äußerliche Wirkung berechnete Form der „großen Oper“, in der noch sein „Rienzi“ abgefaßt ist, innerlich überwinden. Nun geht es ihm auf, daß jedes Kunstwerk seine Form in sich selber trage, daß es unkünstlerisch sei, jeden Stoff in einen ein für allemal feststehenden Rahmen zu zwängen, und er macht den kühnen Versuch, das, was er zu sagen hat, so klar und einfach als möglich in Worten und Tönen auszusprechen, um gleichzeitig auf Verstand und Gemüt seiner Zuschauer zu wirken und zur Verdeutlichung seiner Gedanken eine jener Ausgestaltungen zu benutzen, welche die Menschheit von jeher ihren geheimsten Wünschen und Gefühlen

gegeben hat: eine Sage; allgemein menschlichen Gehalt in einer Vortragsart darzubieten, die sich ebenfalls an den ganzen Menschen, den leiblichen wie den geistigen, wendet, die seine Sinne, sein Herz und seinen Kopf in Bewegung setzt, das ist das Ziel Wagnerscher Kunst, wie es ihm schon damals vorschwebte.

Der fliegende Holländer, der, von schwerer Schuld gedrückt, die ganze, falsche und selbstsüchtige Welt durchirrt, bis er das Mädchen findet, das sich nicht von dem Unglücklichen, Ausgestoßenen abkehrt, sondern gerade ihm gegenüber sein volles, menschliches Erbarmen beweist, er ist kein anderer als die Menschheit selber, die nach Erlösung schmachtet, er ist auch Wagner selbst, der zu dieser Erlösung helfen möchte, aber selbst nach dem Heilmittel sucht, nach der rein-menschlichen Kunst. Der Holländer findet Senta, aber ein irdisches Glück ist ihm nicht beschieden; Erlösung von dieser Welt ist das Höchste, was ihm geboten werden kann, ein gemeinsamer Tod befreit sie beide von der Last des Irdischen.

Noch klarer ist des Künstlers Meinung im „Tannhäuser" ausgesprochen. Hier tritt ein Künstler auf, in dessen Brust jener ewige Zwiespalt klafft, der sich von den Tugendhelden auf der Wartburg, die sich auch Dichter nennen, aber so gar kein Feuer in den Adern haben, losgerissen hat, um im Venusberge den Becher des Genusses bis auf den Grund zu leeren. Aber das ewige Genießen ohne endlichen Überdruß und Ekel ist nur den Göttern gegeben, er ist Mensch, und mitten in dem Sinnentaumel des Hörselberges dürstet es ihn plötzlich nach dem Leid, ohne das ihm das Leben kahl erscheint. Doch auf der Erde ist seines Bleibens nicht mehr; die frommen Genossen verabscheuen ihn, als er gesteht, wo er gewesen sei, der Papst, bei dem er unter harten Bußübungen sein Heil sucht, weist ihn hartherzig zurück ..., nur eine erbarmt sich seiner: Elisabeth, die edle, das heißt rein-menschliche Jungfrau, die nicht wie jene Tugendhelden die sinnliche Natur ableugnet, sondern sie zu überwinden und ihren Geliebten ebenfalls zur Überwindung hinzuführen weiß. Nicht hochmütiges Aburteilen, sondern liebevolles Versenken in die Seele des Sünders bringt

die Rettung: jedes menschliche Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit. Freilich, der volle Seelenfrieden wird auch hier erst im Tode erlangt, in den Elisabeth ihrem Tannhäuser vorangeht.

Das scheinen trübe, pessimistische Gedanken, die Richard Wagner über den Rhein mit nach Deutschland bringt, um in der jubelnd begrüßten Heimat fortan als Dresdener Hofkapellmeister zu wirken. In Wahrheit sah es in seinem Innern anders aus; der Künstler hatte in seinen Werken nur seine Erlebnisse aus der Gegenwart, sein völliges Verzweifeln an den gänzlich verrotteten gesellschaftlichen Zuständen der Mitwelt künstlerisch bekundet; in Wahrheit glaubte er an die ursprüngliche Güte der menschlichen „Natur", die, einst unbewußt geübt, nun unter Zerstörung der unsittlichen „Civilisation" in einer neueren, reinen, menschlichen „Kultur" mit Bewußtsein wieder in ihre Rechte eingesetzt werden müsse. Er will die natürliche Harmonie zwischen Körper und Geist wiederherstellen. Auf zwei Grundtriebe des Menschen haben ihn solche Studien geführt: er glaubt einerseits an einen Trieb, sich auszuleben, seine Kräfte allseitig auszubilden, während andererseits in jedem reinen Menschen ein Liebestrieb, ein Bestreben, der Gesamtheit zu dienen und sie zu fördern, wahrzunehmen sei. In der gleichmäßigen Entfaltung beider Triebe sieht er das wahrhaft Menschliche, dazu will er die Menschheit erziehen, er will die den Liebestrieb verleugnenden, „egoistischen" Philister zu „kommunistischen" Menschen machen.

Freilich wollten nun die Mitlebenden von den Reformplänen des Musikers nicht viel wissen; Hohn und Verständnislosigkeit sind dem Meister schon in seinen früheren Jahren nicht erspart geblieben, und oft mochte er nicht übel Lust verspüren, die Flinte ins Korn zu werfen und das Philisterpack sich selbst zu überlassen. Seine Werke wurden nicht so aufgefaßt, wie er wünschte, ja die Freunde rieten ihm dringend, dem Geschmack des Publikums sich anzubequemen und zum mindesten, um überhaupt die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, lieber eine Oper „leichteren Genres" zu verfassen. Und endlich entschloß er sich, ihrem Drängen nachzugeben.

„Sogleich nach der Vollendung meines Tannhäusers", erzählt er selber, „war es mir vergönnt, zu meiner Erholung eine Reise in ein böhmisches Bad (Marienbad) zu machen. Hier, wie jedesmal, wenn ich mich der Theaterlampenluft und meinem „Dienste" in ihrer Atmosphäre entziehen konnte, fühlte ich mich bald leicht und fröhlich gestimmt; zum ersten Male machte sich eine meinem Charakter eigentümliche Heiterkeit auch mit künstlerischer Bedeutung merklich bei mir geltend. Wie bei den Athenern ein heiteres Satyrspiel auf die Tragödie folgte, erschien mir plötzlich das Bild eines komischen Spiels, das in Wahrheit als beziehungsvolles Satyrspiel meinem „Sängerkriege auf der Wartburg" sich anschließen konnte. Es waren dies die „Meistersinger von Nürnberg", mit Hans Sachs an der Spitze".

Was konnte dem Künstler ein derartiger Stoff überhaupt bieten, wo lernte er ihn kennen? Bekanntlich ist der altdeutsche Meistergesang, wie er besonders vom 14. bis zum 16. Jahrhundert in den deutschen Städten geübt ward, nichts anderes als die Nachblüte des mittelalterlichen Minnesangs. Wir haben da denselben Verlauf der Tatsachen vor uns, den die Kulturgeschichte öfter zeigt: die vornehmen Kreise werden ihrer bisherigen Anschauungen, Trachten, Unterhaltungen überdrüssig und nehmen aus der Fremde eine neue Mode auf, die dann ihre geselligen Vereinigungen deutlich von denen des „Volks" scheidet, das zunächst sich noch mit dem Althergebrachten begnügt. So wandten sich unsere ritterlichen Kreise im 11. und 12. Jahrhundert der französischen Lyrik zu, nachdem die alten Stoffe und Formen veraltet waren. Auch im Epos traten die welschen Sagengestalten eines Artus, Iwein, Gawein, Parzival u. s. w. an die Stelle des Siegfried, Wieland, Laurin u. s. w. Wenn wirklich noch ein alter nationaler Stoff, wie die Nibelungensage in den vornehmen Kreisen geduldet wurde, dann verfiel er der Umdichtung in ritterlichem Sinne, wovon uns das in Oesterreich durch einen vornehmen Sänger redigierte Nibelungenlied Zeugnis ablegt. Allmählich verliert dann auch das Volk den Geschmack an den alten Liedern, die es nicht mehr für fein hält, und, wie allenthalben der Zug „nach oben"

mächtig wird, so sucht man auch in Redeweise und Redestoff sich der vornehmeren Art anzupassen. Aber zu der Zeit, wo die ritterliche Poesie populär wird, hat auch die letzte Stunde des Rittertums eigentlich schon geschlagen. Neben den alten Ständen des Ritters und des unterdrückten, mißhandelten Bauern sind zwei neue auf dem Plan erschienen: der Fürsten- und der Bürgerstand. Letzterer, der in den Städten zu Wohlstand und Macht gelangt, tritt in vielen Beziehungen das Erbe der Ritter an. In den „Singschulen" fleißiger, für die Kunst begeisterter Handwerker ward die Sangeskunst weiter gepflegt, während man aus den Burgen der deutschen Ritter schon lange keine fröhlichen Minneweisen mehr erklingen hörte. Freilich, wenn schon unter den „Minnesingern" die wirklichen Talente erschreckend dünn gesät sind, so werden die Verhältnisse noch unendlich trauriger in den bürgerlichen Kreisen, aus deren Mitte eigentlich nur ein einziger wahrer, großer, gottbegnadeter Dichter hervorgegangen ist: Hans Sachs. Lange ungebührlich vernachlässigt und bespöttelt, ward der treffliche Mann erst von dem jungen Goethe gleichsam wieder entdeckt und mit Begeisterung gepriesen. Da konnte es mit der Zeit nicht fehlen, daß er den andern Meistersingern, mit denen man ihn früher gemeinsam verdammt hatte, als das Genie den Durchschnittsmenschen gegenübergestellt ward, ein Motiv, dessen sich auch die dramatische Kunst bald bemächtigte.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts brachte ein schwächlicher Wiener Hofdichter, Deinhardtstein, ohne tiefere Kenntnis vom Wesen des Meistergesanges ein vieraktiges Drama: „Hans Sachs" auf die Bretter. Hier ist der jugendliche, heftige, zu allerhand Unfug aufgelegte Schustergeselle Hans Sachs selber der Held eines Liebeshandels. Er steht in Gefahr, um seines Standes willen auf die Tochter eines Nürnberger Goldschmieds zu Gunsten eines Augsburger Ratsherrn verzichten zu müssen, bis denn schließlich Kaiser Maximilian als deus ex machina alles in das rechte Geleise bringt. Ob Wagner das Machwerk gekannt hat, ist zweifelhaft. Sicherlich aber war ihm ein anderes dadurch hervorgerufenes Werk vertraut:

„Hans Sachs“, komische Oper in 3 Akten, nach Deinhardtsteins Dichtung gleichen Namens frei bearbeitet von Philipp Reger, Musik von Albert Lortzing. Der Libretto-Dichter hat hier mit glücklicher Hand manche Änderungen an seiner Vorlage vorgenommen, die wir dann weiterhin auf unseren Meister wirken sehen. Neben dem verliebten, jungen Meister steht ein ebenfalls verliebter Lehrbube, Georg, der ein von seinem Herrn verfaßtes Gedicht stiehlt, um es für seine eigene Liebste zu verwenden. Dies Gedicht versucht dann später wieder der Ratsherr als sein eigenes vorzutragen, wobei er aber stecken bleibt. Und während in dem älteren Sprechdrama der Kaiser einfach durch einen Gewaltakt zu Gunsten des von ihm verehrten Dichters entschied, ist dieser bei Lortzing entschlossen, sich durch öffentlichen Wettgesang seine Geliebte zu erringen; wirklich findet dieser Kampf mit dem Nebenbuhler statt, und während die Meistersingerschule dem eigenen, herrlichen Sänger feindlich gegenübersteht, spricht ihm das versammelte Volk den Sieg zu, ohne doch den unglücklichen Ausgang von seinem Liebling abwenden zu können; erst der Kaiser spricht das letzte Wort.

Die Verwendung der kaiserlichen Majestät in einem Drama, worin das deutsche Bürgertum abgespiegelt werden soll, ist durchaus stillos und fratzenhaft. Und mit Machtsprüchen entscheidet man keine künstlerischen Fragen, auf die es Wagner doch immerhin noch mehr ankam als auf den Liebeshandel. Hier war im Gegenteil Hans Sachs als Rechtsprecher an seinem Platze, so wie ihn unser Volk sich vorstellt, als der Alte mit dem lang herabwallenden Bart.*) So behielt er denn für seinen eigenen ersten Entwurf das Intriguenspiel der Gegner und die Umgebung der Meistersingerschule bei, als Helden aber führte er ein junges, poetisches Genie ein, das mit den „Meistern“ in Konflikt gerät. Jene erste Skizze, die 1845 in Marienbad entstand, ist jetzt in der Zeitschrift „Die Musik“ (Band I, 1902, S. 1799 ff.) voll-

*) Über die Gebräuche der Meistersinger belehrte ihn E. T. A. Hoffmanns Novelle „Meister Martin der Küfer und seine Gesellen“, weiterhin Wagenseils Buch von der Meistersinger holdseliger Kunst (Nürnberg 1697).

ständig abgedruckt; in großen Zügen hat der Meister selbst 6 Jahre später in der „Mitteilung an meine Freunde" ihren Inhalt mit einigen Abänderungen so wiedergegeben:

„Ich faßte Hans Sachs als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes auf und stellte ihn mit dieser Geltung der meistersingerlichen Spießbürgerschaft entgegen, deren durchaus drolligem, tabulatur-poetischem Pedantismus ich in der Figur des Merkers einen ganz persönlichen Ausdruck gab. Dieser Merker war bekanntlich der von der Singerzunft erstellte Aufpasser, der auf die den Regeln zuwiderlaufenden Fehler der Vortragenden, und namentlich der Aufzunehmenden merken und sie mit Strichen aufzeichnen mußte: wem so eine gewisse Anzahl von Strichen zugeteilt war, der hatte „versungen". Der Älteste der Zunft bot nun die Hand seiner jungen Tochter demjenigen Meister an, der bei einem bevorstehenden öffentlichen Wettsingen den Preis gewinnen würde. Dem Merker, der bereits um das Mädchen freit, entsteht ein Nebenbuhler in der Person eines jungen Rittersohnes, der, von der Lektüre des Heldenbuchs und der alten Minnesinger begeistert, sein verarmtes und verfallenes Ahnenschloß verläßt, um in Nürnberg die Meistersingerkunst zu erlernen. Er meldet sich zur Aufnahme in die Zunft, hierzu namentlich durch eine schnell entflammte Liebe zu dem Preismädchen bestimmt, „das nur ein Meister der Zunft gewinnen soll"; zur Prüfung bestellt, singt er ein enthusiastisches Lied zum Lobe der Frauen*), das bei dem Merker aber unaufhörlichen Anstoß erregt, so daß der Aspirant schon mit der Hälfte seines Liedes „versungen" hat. Sachs, dem der junge Mann gefällt, vereitelt dann — in guter Absicht für ihn — einen verzweiflungsvollen Versuch, das Mädchen zu entführen; hierbei findet er zugleich aber auch Gelegenheit, den Merker entsetzlich zu ärgern. Dieser nämlich, der Sachs zuvor wegen eines

*) In der Marienbader Skizze: „einen Gesang auf das Lob der Dichtkunst".

immer noch nicht fertigen Paars Schuhe, mit der Absicht, ihn zu demütigen, grob abgelassen hatte, stellt sich in der Nacht vor dem Fenster des Mädchens auf, um ihr das Lied, mit dem er sie zu gewinnen hofft, als Ständchen zur Probe vorzusingen, da es ihm darum zu tun ist, sich ihrer bei der Preissprechung entscheidenden Stimme dafür zu versichern. Sachs, dessen Schusterwerkstatt dem besungenen Hause gegenüber liegt, fängt beim Beginn des Merkers ebenfalls laut zu singen an, weil ihm — wie er den darüber Erbosten aufklärt — dies nötig sei, wenn er sich so spät noch zur Arbeit wach erhalten wolle: daß die Arbeit aber dränge, wisse niemand besser als eben der Merker, der ihn um seine Schuhe so hart gemahnt habe. Endlich verspricht er dem Unglücklichen einzuhalten, nur solle er ihm gestatten, die Fehler, die er nach seinem Gefühle in dem Liede des Merkers finden würde, auch auf seine Art — als Schuster — anzumerken, nämlich jedesmal mit einem Hammerschlage auf den Schuh überm Leisten. Der Merker singt nun: Sachs klopft oft und wiederholt auf den Leisten. Wütend springt der Merker auf; jener fragt ihn gelassen, ob er mit seinem Liede fertig sei? „Noch lange nicht", schreit dieser. Sachs hält nun lachend die Schuhe zum Laden hinaus und erklärt, sie seien just von den „Merkerzeichen" fertig geworden. Mit dem Reste seines Gesanges, den er in Verzweiflung ohne Absatz herausschreit, fällt der Merker vor der heftig kopfschüttelnden Frauengestalt am Fenster jämmerlich durch. Trostlos hierüber fordert er am anderen Tage von Sachs ein neues Lied zu seiner Brautwerbung: Dieser gibt ihm ein Gedicht des jungen Ritters, von dem er vorgibt, nicht zu wissen, woher es ihm gekommen sei;*) nur ermahnt er

*) Anders in der Marienbader Skizze, wo der Meister zwei Möglichkeiten erwog: a) Hans Sachs gibt dem Merker auf seine Bitte das Gedicht des Ritters mit dem Vorgeben, er habe es selbst in seinen jungen Jahren verfertigt. b) Der Merker stiehlt das auf dem Tisch liegende Gedicht, bekennt aber den Diebstahl und erhält das Lied abgetreten. „Vielleicht kann sich Sachs stellen, als wisse er gar nicht, wem das Lied gehöre."

ihn, genau auf eine passende „Weise“ zu achten, nach der es gesungen werden müsse. Der eitle Merker hält sich hierin für vollkommen sicher und singt nun vor dem öffentlichen Meister- und Volksgerichte das Gedicht nach einer gänzlich unpassenden und entstellenden Weise ab, so daß er abermals, und diesmal entscheidend durchfällt. Wütend hierüber wirft er Sachs, der ihm ein schändliches Gedicht aufgehängt habe, Betrug vor; er erklärt, das Gedicht sei durchaus gut, nur müsse es nach einer entsprechenden Weise gesungen werden. Es wird festgesetzt, wer die richtige Weise wisse, solle Sieger sein. Der junge Ritter leistet dies und gewinnt die Braut: den Eintritt in die Zunft, der ihm nun angeboten wird, verschmäht er aber. Sachs verteidigt da die Meistersingerschaft mit Humor und schließt mit dem Reim:

Zerging das heil'ge römische Reich in Dunst,
Uns bliebe doch die heil'ge deutsche Kunst.“

Ganz so hieß es freilich am Schluß der Urskizze nicht; das Verschen ist erst später nachgetragen worden, und von Hans Sachs hieß es, er verteidige die Meistersinger „halb ironisch, halb ernst“. Und diese Halbheit war der Grundfehler des ganzen Entwurfs. Nicht ein überlegener Humor waltet darin, der das Genie innerlich über die Meister erhöbe, sondern eine gründliche Verachtung, die den Gegner erst in komischem Lichte zeigt und ihn dann verächtlich beiseite schiebt, die gar nicht Anstalt macht, ihn, wenn er gründlich boshaft ist, ernsthaft zu bekämpfen oder, wenn er nur irrt, zu erziehen, sondern sich kalt und egoistisch in sich selbst zurückzieht. Die Meister sind hier allesamt im Grunde nicht besser als Beckmesser, der in seiner Eitelkeit, Unwissenheit und Schlechtigkeit bloß ihr vergröbertes Urbild ist. Und mit einem solchen Werke hätte Wagner, der Kämpfer für edle, reine Menschlichkeit, vor sein Volk treten sollen? Gerade diese Arbeit hatte ihn vielmehr davon überzeugt, daß ein fauler Kompromiß kein wirklicher Friede und eines freien, ehrenwerten Mannes unwürdig sei. Ein paar Jahre später konnte er sagen: „Ich muß diesen Versuch jetzt selbst als die letzte Äußerung des genußsüchtigen

Verlangens betrachten, das mit einer Umgebung der Trivialität sich aussöhnen wollte". Im Gegenteil, der ewige Gegensatz zwischen dem Genie und der trivialen Umgebung wurde ihm klarer als jemals, er faßte ihn mit der ganzen Schärfe des tragischen Dichters und „warf sich mit verzehrender Leidenschaftlichkeit auf die Gestaltung des Lohengrinstoffes", wo es ja abermals als unmöglich hingestellt wird, daß das Genie unter den herrschenden gesellschaftlichen Zuständen seine hohe Mission erfüllen könnte.

Hoffnungsfreudig schaute der Meister damals in die Zukunft; von der nahenden Revolution erwartete er eine gründliche Besserung auch der sittlichen und künstlerischen Verhältnisse, ein Durchdringen des Reinmenschlichen, den Sieg des Liebestriebs über den Selbsttrieb. Das Jahr 1849 sollte ihn grausam enttäuschen. Er, der Edelsten, Deutschesten einer, muß, steckbrieflich verfolgt, in die Schweiz entfliehen, und, was noch schlimmer ist, er sieht den alten Egoismus nach wie vor am Werke, er sieht die Menschheit in ihrem Wahn befangen wie nur je. Düstere Stimmungen bemächtigen sich seiner Seele, an ein humoristisches Werk ist nun nicht mehr zu denken, und wie Goethe einst über seine „Helena", so macht er jetzt über seinen Meistersinger-Entwurf jene oben gegebene „Mitteilung", in der festen Absicht, das Werk niemals durchzuführen. Inzwischen vollzieht sich eine scheinbar völlige Wandlung seiner Anschauungsweise. Bei der Ausdichtung des Nibelungenringes, woran er ja schon in Dresden gearbeitet hatte und worin er die Erlösung der durch Habsucht und Rechthaberei geschändeten Götterwelt durch die siegende Macht des reinen, liebevollen Menschentums schildern wollte, wird ihm plötzlich klar, wie auch der Retter selbst mit Naturnotwendigkeit untergehen muß, wie jede Betätigung des einen Triebes eine solche des anderen hervorruft, wie der Gegensatz zwischen dem Ich und den anderen nicht durch zeitweilige gesellschaftliche Zustände bedingt, sondern ewig in der ganzen Anlage des menschlichen Herzens gegeben ist. Schopenhauers Philosophie scheint ihm plötz-

lich Ordnung in diesen Gedankenwirrwarr zu bringen: jede menschliche Willensregung schafft Leid, indem entweder der Wunsch nicht erfüllt wird, oder, falls er doch erfüllt wird, sofort einen neuen Wunsch gebiert, so daß das Sehnen und Verlangen und Enttäuschtwerden kein Ende nimmt. Darum liegt das Heil in der Abkehr vom Leben, in der Verneinung des Willens, in dem selbstgewollten Tode, wie ihn „Tristan" bewährt, der Verkünder von Richard Wagners tiefstem Pessimismus.

Aber der starke Wille, das unendliche Schaffensbedürfnis eines Wagner konnte sich mit dieser weltfremden, buddhistischen Moral des Frankfurter Philosophen nicht dauernd zufrieden geben. Und Schopenhauer selber hatte noch eine andere Gedankenreihe angesponnen, die sich wiederum mit verwandten Bestrebungen des Meisters berührte und ihn aus der düstern Verzweiflung am Leben und Wirken erretten sollte. Nur irrtümlich, lehrte der große Pessimist, glaubt der Mensch an seine und der anderen Sonderexistenz; in Wahrheit wirkt in jedem Einzelnen von uns der allgemeine, die Welt erhaltende Wille; wenn ich also einem andern, auch einem Tiere, ein Leid zufüge, so kränke ich denselben Willen, der auch in mir wirkt, das heißt mich selbst. Somit wird der denkende Mensch dazu geführt, allgemeines Mitleid zu üben, denn in jedem anderen lebenden Wesen leidet dasselbe, wie in ihm selber. Das ist eine höchst egoistische Mitleidstheorie, die nichts Erlösendes und Beseligendes für den Menschen hat. In Wahrheit übt denn auch der reine, unverdorbene Mensch nicht aus so nüchternen Erwägungen heraus die Nächstenliebe, sondern aus einem inneren Drange, der ihn unmittelbar zum Handeln antreibt. Die neuere Psychologie belehrt uns darüber, daß tatsächlich neben dem „Selbsttriebe" der „Gemeintrieb" steht, der dem Menschen nicht anerzogen, sondern angeboren ist, und mit diesem natürlichen Verlangen, Wohltaten auszustreuen, rechnet ja auch der Stifter des Christentums. Plötzlich entdeckt nun Wagner in der Figur des Heilands, wie ihn die Evangelien schildern, das wahre Vorbild reinmenschlichen Strebens;

er sieht in ihm nicht mehr einen weltflüchtigen Asketen, wie er ihm wohl in früheren Jahren erschienen war, sondern den Vertreter der höchsten Aktivität, eines Mannesmutes ohnegleichen, der sich in der gewollten Aufopferung am Kreuze aufs höchste bewährt. Nicht ein Zusammenbrechen vor dem christlichen Kreuze, wie Friedrich Nietzsche gespöttelt hat, sondern eine Erhöhung und Vollendung der eigenen Persönlichkeit, eine Vollentwickelung der ihr eingeborenen Tendenzen bedeutet Wagners späte, aber gründliche und nachhaltige Bekehrung zum Christentum. „Alle anderen brauchen des Heilands, er ist der Heiland. Der Stifter unserer Religion war nicht weise, sondern göttlich". Nun hat er, der Willensstarke, das Rechte gefunden: nicht Ertötung des Willens an sich, sondern des Willens für sich; volle Ausbildung aller dem Menschen innewohnenden körperlichen und geistigen Kräfte, aber nicht zum Zwecke selbstischen Genießens, sondern zum Heil der anderen, der Gesamtheit, das ist seine neue Forderung. Und nicht das irdische Wohl der anderen, Reichtümer und Behäbigkeit soll der Führer erstreben, sondern eine Erziehung, ein Hinaufführen auf reinere Höhen, ein Streben nach dem gleichen Ideale, dem er selber dient: „Regeneration der Menschheit", die durch Rassenmischung und Abkehr von der naturgemäßen Lebensweise der ältesten Zeiten degeneriert ist, Umkehr des heutigen „Notstaats", der mühsam ein Gleichgewicht zwischen den einander widerstreitenden Interessen erhält, in eine ideale Gemeinschaft, die jedem die volle Ausbildung seiner Kräfte unter dem Schutze eines unparteiischen Oberhauptes gewährt, ist das Ziel dieses Strebens.

Allmählich tauchen diese Gedanken in Wagner auf und beginnen auszureifen. Es waren harte innere Kämpfe, in denen sich der Meister seine innere Freiheit und Selbständigkeit erfocht. Nun erst konnte er wieder heiter und vertrauend in die Welt blicken, nicht zwar mit der kühnen Hoffnung revolutionär-plötzlicher Änderung wie in seinen Jugendjahren, sondern mit dem entsagenden Mute Schillers, mit dem Glauben an den Erfolg der

„Beschäftigung, die nie ermattet,
Die langsam schafft, doch nie zerstört,
Die zu dem Bau der Ewigkeiten
Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
Doch von der großen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht".

Beruhigter und versöhnlicher kann er nun auf das Weltgetriebe aus sicherer Höhe herabsehen, auch das wütende Anrennen seiner Kritiker erscheint ihm entweder als das Streben wohlgesinnter, aber irregeleiteter Kunstfreunde oder als das völlig wertlose Kläffen von Straßenkötern; nicht mit der Miene des Tragikers, nicht mit vernichtender Ironie, sondern mit göttlichem, überlegenem Humor schaut er auf seine eigenen Leiden herab, um sie nun aufs neue dichterisch zu verkörpern. In solcher Stimmung, in die er sich während des ärgerlichen, vergeblichen Wartens auf eine Aufführung seines „Tristan" in Wien 1861 zu versetzen suchte, nahm er seinen alten Stoff wieder auf, die Meistersinger; in Paris, wo er einst so viel gelitten und von wo er mit bangenden, fragenden Blicken nach der deutschen Heimat hinübergeschaut hatte, ward das Hohelied vom deutschen Bürgertum anfangs des Jahres 1862 im Text vollendet, und der Meister ließ sein ganzes Vertrauen auf den urgesunden Sinn und das angeborene Kunstverständnis seines Volkes in das Werk hineinströmen. (Das Preislied Walthers war übrigens immer noch ein anderes als in der letzten, endgültigen Fassung.) Aber das Volk ließ Wagner im Stich. Seine Not wurde immer und immer größer, bis die Rettungstat König Ludwigs II. ihn seinen drückenden Sorgen entriß. Nun endlich konnte bis zum Jahre 1867 die Komposition des Werks, so wie es uns heute vorliegt, zu Ende geführt werden.

Hören wir noch, was der Meister über diese letzte Periode und über die erste Aufnahme des Werkes selbst zu sagen hat. „Noch zu geringen Teilen war die musikalische Ausarbeitung dieses neuen Werks vorgerückt, als der Fürst in meinen Lebensplan eintrat. Erschien es jetzt aber doch, als ob nun erst, da ich mit meinem ungemeinen künstlerischen Vorhaben (nämlich der Aufführung des „Ringes des Nibelungen" in einem eigens

dafür eingerichteten Hause) an den hellen Tag gestellt war, als ob der Widerwille, der bisher im Verborgenen versteckt dagegen sich genährt hatte, zu seiner ganzen feindseligen Gewaltsamkeit sich entfesseln sollte. Um der schamlosen Richtung auszuweichen, mußte ich selbst es mir angelegen sein lassen, den hervorragenden, kräftigen Charakter der Unternehmung abzuschwächen und sie in ein Geleise überzuleiten, in welchem sie zunächst ihren die allgemeine Wut aufreizenden Charakter zu verdecken befähigt werden sollte. Ich suchte demnach sogar die öffentliche Aufmerksamkeit gänzlich hiervon abzulenken, indem ich einige mühevoll gewonnene Ruhe dazu verwendete, die Partitur meiner „Meistersinger" zu vollenden, um mit diesem Werke mich scheinbar ganz im Geleise des gewohnten Herkommens in Betreff theatralischer Aufführungen zu zeigen. So leitete mich bei meiner Ausführung und Aufführung der „Meistersinger", welche ich zuerst sogar in Nürnberg selbst zu veranstalten wünschte, die Meinung, mit dieser Arbeit *ein dem deutschen Publikum bisher nur stümperhaft vorgeführtes Abbild seiner eigenen wahren Natur darzubieten*, und ich gab mich der Hoffnung hin, dem Herzen des edleren und tüchtigeren deutschen Bürgertums einen ernstlich gemeinten Gegengruß abzugewinnen. Eine vortreffliche Aufführung auf dem Münchener Königlichen Hoftheater fand die wärmste Aufnahme; sonderbarerweise waren es aber einige hierbei anwesende französische Gäste, welche mit großer Lebhaftigkeit das volkstümliche Element meines Werks erkannten und als solches begrüßten: nichts verriet jedoch einen gleichen Eindruck auf den hier namentlich in das Auge gefaßten Teil des Münchener Publikums. Meine Hoffnung auf Nürnberg selbst täuschte mich dagegen ganz und gar. Wohl wandte sich der dortige Theaterdirektor wegen der Acquisition der „neuen Oper" an mich; ich erfuhr zu gleicher Zeit, daß man dort damit umgehe, Hans Sachs ein Denkmal zu setzen, und legte nun dem Direktor als einzige Honorarbedingung die Abtretung der Einnahme der ersten Aufführung der „Meistersinger" als Beisteuer zu den Kosten der Errichtung jenes Monuments auf;

worauf dieser Direktor mir gar nicht erst antwortete. So nahm mein Werk seine anderen und gewöhnlichen Wege über die Theater". Heut sind die „Meistersinger" gleich den anderen Werken des Meisters längst anerkannt, ja sie sind, wie eine im letzten Jahre veranstaltete Rundfrage ergab, in weiten Kreisen sein beliebtestes Werk; prägt sich doch in ihnen und im „Parsifal" die lebensfreudige, vertrauende Weltanschauung am schönsten aus, zu der sich der Meister auf Grund gewaltiger Kämpfe durchgerungen hat; wenn aber der Parsifalstoff dem Verständnis manche Schwierigkeiten bietet, ganz abgesehen von der aus künstlerischen Gründen notwendigen Isolierung des Dramas für die Baireuther Bühne, so sprechen die „Meistersinger" um ihres urdeutschen Gehaltes willen jedem Zuhörer unmittelbar ans Herz.

Von seinem neu gewonnenen Standpunkte aus schaute der Dichter in seinen früheren Entwurf hinein, und die alt vertrauten Gestalten gewannen vielfach eine ganz neue Bedeutung für ihn. Er, der sich bemühte, sein Volk im Sinne Schillers durch die Kunst für ein reineres Leben zu erziehen, der aber andererseits als eigenherrliche Persönlichkeit mit eigenem Stil und eigener Sprache das Hergebrachte zu mißachten schien und um des Neuen willen von der Kritik geschmäht und dem Volke verdächtig gemacht wurde, er fand Stücke seiner eigenen Persönlichkeit, seiner eigenen Kämpfe sowohl bei Hans Sachs, als bei dem jungen Ritter vor und wie Goethe verschiedene Seiten seiner Persönlichkeit in Tasso und Antonio, so verkörperte er sein reformatorisches Bestreben in dem alten Meister, seine künstlerischen Leiden in der jugendlichen Gestalt Walther Stolzings. Volk, Meistersinger und Walther ... Publikum, Kritik und Genie stehen sich wie drei feindliche Heerlager gegenüber; Wagner aber erkennt mit dem Auge des Genius, daß diese Vereinzelung unorganisch ist, daß die Teile ebenso zusammengehören und aufeinander angewiesen sind, wie die Einzelkünste, die er im Gesamtkunstwerk zu vereinigen trachtete. Sein künstlerisch-organisatorischer Geist sucht das Zusammen-

gehörige ineinander zu fügen und überträgt innerhalb des Dramas diese Aufgabe auf Hans Sachs. Wie schon Herder ausgeführt hat, daß die Poesie nicht das Erbteil einzelner, gebildeter Männer, sondern eine Welt- und Völkergabe sei, so erkannte Richard Wagner in der Volkspoesie die eigentliche Quelle und den ewig sprudelnden Verjüngungsbrunnen der Kunstdichtung. In jedem wahren künstlerischen Genie sind die Kräfte wirksam, die dem Volke seine Dichtung geschaffen haben; nur daß hier die Kräfte energischer wirken, weil der Genius die gemeinsame Not, das Sehnen der Allgemeinheit tiefer empfindet als die Vielen, daß er sich neue Formen schafft, vermittelst deren er deutlicher und wirksamer ausdrücken kann, was er zu sagen hat, und daß er zu jeder Zeit im stande ist, „zu sagen, wie er leide", während das Volk von gewissen Stimmungen, Jahres- und Lebenszeiten in seinem Sange abhängig ist. Immerhin erkennt der Meister klar, daß auch in diesem Punkte die Grenzen zwischen Volk und Genie fließend sind und das Volk sich allmählich die technischen Errungenschaften des Genies anzueignen streben wird. Es gilt also, das Neue, was das Genie gebracht hat, zu beobachten, das in ihm unbewußt Wirkende ins Bewußtsein zu erheben, ihm gleichsam seine Kunst abzulernen. Dazu ist heutzutage recht eigentlich die Kunstkritik berufen, wenn sie ihre Aufgabe recht auffaßt. Das war auch das Bestreben der Meistersinger, die gar eifrig den Formen und „Regeln" der alten Meister nachforschten und sie in Tabulaturgesetze zu bringen suchten, damit die angesammelten Schätze nicht verloren gingen. In diesem Sinne faßt auch Hans Sachs die Aufgabe der Meistersinger auf, er sieht aber in ihren Einrichtungen einen doppelten Mißstand: wer vorzugsweise auf die Form achtet, ist einmal in Gefahr, den Gehalt darüber zu vernachlässigen (wie denn auch wirklich die eigenen Dichtungen der Meistersinger im Durchschnitt recht mittelmäßig sind); er wird das ewig Fließende der Formen übersehen, pulsierendes Leben in feste, starre Formen einzuspannen suchen, so daß die Kunst daran ist, zu verknöchern; andererseits wird man, zufolge der menschlichen Denkfaulheit,

froh sein, einmal „die Regeln“ nach dem Gebrauch der alten Meister festgelegt zu haben, und sich ängstlich davor bewahren, ein neues, noch nicht durch den allgemeinen Ruhm beglaubigtes Genie, das diese Formen durchbricht, ehrlich auf die Berechtigung seiner Neuerungen zu prüfen; vielmehr wird man ihm die Abweichung von der alten Art ohne weiteres zum Vorwurf machen; so hat die Kritik Richard Wagner angegriffen, als blicke er mit Verachtung auf die Errungenschaften seiner großen Vorgänger, „der Klassiker“, herab; und doch war er der erste, der der lange verkannten 9. Sinfonie Beethovens zu ihrem Siegeszuge durch die ganze Kulturwelt verhalf, wie er mit treuer Pietät für eine würdige Überführung der sterblichen Hülle C. M. v. Webers in die Heimat sorgte. So hat man unter Berufung auf die „Klassiker“ unseren modernen Dichtern ihr Lebensrecht streitig zu machen gesucht und damit dem Genie zwar nicht ganz die Bahn versperrt, aber unnötige Hindernisse bereitet. Gegenüber dieser Gefahr der Verknöcherung und des Stillstands der Kunst will sich ja Richard Wagner mit seinem Drama von der Kritik weg geradezu an das deutsche Volk wenden, und ebenso verlangt innerhalb dieses Dramas Hans Sachs, daß die Tabulaturgesetze von Zeit zu Zeit in öffentlichem Singen vor dem Volk auf ihre Stichhaltigkeit und Lebensfähigkeit hin geprüft werden. Das Volk mit seinem instinktiven Gefühl wird auch die überragende Bedeutung des Genies eher herausfühlen als die durch ihre Vorurteile gebundenen Meister. Damit ist aber nicht gesagt, daß das Genie auf die Kritik, auf die Festlegung der Errungenschaften der Vorzeit ohne weiteres verzichten könnte; der einzelne würde kaum all die Fortschritte, die das Menschengeschlecht in künstlerischer Hinsicht bis zur Gegenwart gemacht hat, sich selbst erobern können; zum mindesten wird sein Weg gekürzt, seine Kraft gespart, seine Kunst bereichert werden, wenn er das vor ihm Geleistete kennen lernt und sich davon so viel aneignet, als seiner Eigenart zuträglich ist; so hat es Richard Wagner gehalten, so verlangt er es von seinem jungen Helden Walther Stolzing. Darin aber beruht nun der eigentliche

dramatische Nerv des Werks, daß der junge Ritter anfangs gar nicht zu einer solchen Anerkennung des Meistergesanges bereit ist, sondern zuerst mit halb ironischer Überlegenheit, dann mit unverhohlener Verachtung auf das ganze Treiben der Meister herabsieht. Wagner mochte wohl Ähnliches durchgemacht haben, wenn auch nicht den großen Klassikern, so doch den Federfuchsern der Tageskritik, den Beckmessern unter seinen Zeitgenossen gegenüber; er hatte sich selbst erzogen, die reflektierende Seite seines Innern hatte die unmittelbar nach sinnlicher Wirkung strebende zwar nicht unterdrückt, aber doch gemäßigt und geleitet, ganz wie Hans Sachs seinen jungen Freund erzieht, um dann doch schließlich bewundernd vor ihm stillzustehen und von ihm, der sich nun mit den Regeln der Meistersinger gründlich bekannt gemacht hat, seinerseits Neues zu lernen, das sich wieder für die Schule verwerten läßt. Der wahrhafte, große Kritiker und Kunstkenner muß allemal selbst etwas vom großen Künstler in sich haben, wie Hans Sachs; um so eher wird er dann dem gottbegnadeten Genie nicht als nörgelnder und eifernder Richter, sondern als beratender Freund und zugleich als ehrlicher Bewunderer gegenübertreten.

So weiß Hans Sachs die scheinbaren Gegensätze zwischen Volk und Kritikern, zwischen Genie und Schule miteinander zu versöhnen: Versöhnlichkeit ist der Grundaccord des ganzen Werks. Da ist nichts auf tragische Wirkung angelegt, viel eher kann hier der göttliche Humor walten, der die scheinbar so harten Gegensätze von Anfang an aus lichter Höhe anschaut und in ihnen nur zeitweilige Differenzen sieht, die sich schließlich doch zur Einheit zusammenschließen müssen.

Mit diesem überlegenen Humor, nicht mehr mit zersetzender Ironie blickt jetzt der Meister auf sein Werk, auch auf die andere, mehr menschlich-sinnliche Seite des Stoffes, die Liebeshandlung, die ja das deutsche Publikum bei einem Lustspiel so schwer vermissen könnte. Der Dichter betrachtet auch diesen Teil seines Dramas von einem höheren Gesichtspunkte. Dem Durchschnittsmenschen (und an ihn muß sich doch schließlich jedes Kunstwerk wenden, insbesondere ein so ausgesprochen

pädagogisches, wie die „Meistersinger"), dem Alltagsphilister sind die gewaltigen Kämpfe auf religiösem und geistigem Gebiete, die auf den Höhen des Lebens ausgefochten werden, im ganzen fremd, das Leben des Tages hat ihn abgestumpft und im ewigen Gleichmaß beschreitet er die vorgezeichnete Bahn; nur ein einziges Mittel gibt es, verborgene Kräfte seiner Seele in Tätigkeit zu setzen, sein Dasein zeitweilig zu erhöhen, ihm das Herz zu weiten, die Gedanken zu vertiefen, sein stumpfes Auge heller aufleuchten zu lassen: die Liebe. Der liebende Mensch ist auch im stande, ästhetisch reiner zu empfinden, er ist willig, einem höheren Ideenfluge zu folgen, soweit es seine Kräfte erlauben; mit weiser Absicht hat deshalb unser Meister von jeher eine Liebeshandlung zur Verdeutlichung seines künstlerisch-reformatorischen Sehnens verwendet; die Liebe soll auch hier dem Publikum die Augen öffnen für die eigentliche Innenhandlung, für die künstlerischen Bestrebungen der handelnden Personen. So laufen denn die Meistersinger- und die Eva-Fabel, fest verzahnt dadurch, daß Evchen dem besten Meistersinger als Preis in Aussicht gestellt ist, streng parallel nebeneinander her: wahrhaft mitfühlend verhält sich das Volk, mit würdiger Achtung, aber ohne richtige Einschätzung der Individualität stehen die Meistersinger der Liebe wie der Kunst gegenüber, der schlechteste unter ihnen, Beckmesser, zeigt auf beiden Gebieten seine ungeheure Selbstüberschätzung und seine niedrige Gesinnung, die sich einmal in der roh-materiellen Auffassung überlieferter Formen, das andere Mal in dem materiellen Streben nach der Mitgift Evchens ausspricht; der beste unter den Meistern aber, Hans Sachs, fügt sich demütig entsagend dem Vorrechte des Genies und der Jugend, in der Kunst wie in der Liebe. In ihm ist vor allem das neue Lebensideal tätigen Mitleids und entsagender Menschenliebe verkörpert, das dem Meister jetzt aufgegangen ist. Im Drama aber ist alles Entwickelung, und Wagner ist von Hause aus eine grunddramatische Natur. So steht denn Hans Sachs so wenig von Anfang an auf dieser Höhe, wie der große Kurfürst im „Prinzen von Homburg". Er ringt sich erst zur

Entsagung durch, er entwickelt sich zur vollen Persönlichkeit, er erzieht sich selbst. Und indem er das tut, nicht wie die Fleisch gewordene Tendenz (vergl. den Grafen Trast in der „Ehre") steif durch das Drama wandelt, sondern überall tätig eingreift, hilft er zugleich das Volk, die Meister und den Jünger erziehen und die volle Einheit der streitenden Gemüter anbahnen.

Walther Stolzing, nicht ein herabgekommener Landjunker (wie im Urentwurf des Dramas), sondern ein vornehmer junger Ritter, ist in die Stadt gekommen, um in Gutsverkaufsangelegenheiten mit dem hoch angesehenen Goldschmiedemeister Pogner Rücksprache zu nehmen; dabei hat eine Begegnung zwischen ihm und des Meisters Töchterlein, Eva, stattgefunden, und ein Blick hat genügt, um sein rasch und stark empfindendes Herz in Liebe zu dem schönen Bürgermädchen aufflammen zu lassen; der Meister seinerseits hat den fremden Herrn mit aller Achtung und Freundlichkeit aufgenommen: Bürger und Ritter, sonst argwöhnisch aufeinander, haben hier Friede geschlossen, eine persönliche Annäherung ist erfolgt, der vornehme Jüngling und das reiche Mädchen sind einander würdig. Daß ihre Herzen ineinander schlagen, beweist die Eingangsscene, wo das gute Evchen mit kindlicher Unschuld ihre Gefühle unumwunden gesteht, sich auch in die kleinen Liebeshändel merkwürdig schnell hineinfindet und den Wünschen des Ritters auf halbem Wege entgegenkommt; das Hauptmotiv ist gegeben, sofort aber tritt die Verwickelung hinzu: Evchen ist eigentlich nicht mehr frei, sondern demjenigen als Preis versprochen, der beim morgigen Wettsingen die beste Leistung aufzuweisen hat: ein Zug, der ganz zur Anschauungsweise unserer Altvordern stimmt und, wenn er auch wenig Respekt vor der Individualität des Mädchens beweist, doch die hohe Achtung des Meisters vor seiner Kunst zeigt, der er sein höchstes Gut darbringen will. Wer also Evchen auf rechtmäßigem Wege erwerben möchte — und an einen anderen Weg denkt sie zur Zeit gar nicht — muß sich dem Wettgesange unterziehen. Da hat nun der Künstler seinen Standpunkt sehr günstig gewählt: Walther ist draußen auf

seiner Burg aufgewachsen und weiß nicht viel vom Meistersingertum und seinen Gebräuchen, er sieht in dem Ganzen vielleicht einen Spaß, der ihm sein Liebesabenteuer nur um so reizvoller erscheinen läßt, ein kleines Hindernis, das er rasch überwinden wird. Ein rasches, impulsives Handeln charakterisiert ihn ebenso, wie Evchen, nur daß sein Charakter mehr cholerisch, der ihrige mehr sanguinisch gehalten ist. Das frische und energische Handeln soll ihnen denn auch erhalten bleiben, denn es steht ihrer Jugend gut. Die Unbesonnenheit aber, die halb liebenswürdig, halb gefährlich ihrem Gebaren beiwohnt und namentlich auf die Lebens- und Kunstauffassung des Ritters zurückwirkt, muß durch eine ernste Erziehung ausgetilgt werden. Es ist nun aber dramatisch notwendig, daß sich der Jüngling mit freiem Entschluß in diese Schule begebe, und dazu dient das kurze Zwiegespräch, das am Orte und am Tage einer Zusammenkunft der Meistersingerschule gehalten wird. Noch aber ist nicht die entscheidende Stunde, wo sich der Ritter mit dem guten Geist der Meistersingerschaft aussöhnen soll, vorläufig soll er ihre rauhe Außenseite, den toten Regelkram und damit die Schwierigkeiten kennen lernen, die seinem Vorhaben entgegenstehen und die er nicht umgehen, sondern überwinden muß, um sein Ziel in Ehren zu erreichen. Somit läßt uns Wagner zunächst einer einfachen Meisterfreiung beiwohnen, wo sich gleich für Walther die Gelegenheit bietet, um Aufnahme in die Zunft nachzusuchen. Da nun aber doch keine Freiung um seinetwillen angesetzt werden konnte, der die üblichen Vorstufen des Schülers, Schulfreunds, Singers und Dichters nicht durchgemacht hat und dessen bloße, regelrechte Anmeldung bei den Meistern wohl schon auf Widerspruch gestoßen wäre, so benutzt der Dichter das Anerbieten Pogners zur Einberufung einer eigenen Sitzung, die nachher als „Freiung und Zunftberatung" bezeichnet wird und somit auch für Walthers Aufnahmegesuch Raum bietet. Auf diese Sitzung galt es nun, den Hörer vorzubereiten. Unser Lehrbub David, in der Reger-Lortzingschen Dichtung eine bedeutungslose komische Figur, ist von Wagner kunstvoll dem Ganzen eingefügt, ja als

Hebel für die Haupthandlung mit verwendet worden. Er ist der Lehrling Hans Sachsens in Schusterei und Poeterei, und seine Geliebte, die Lene, ist Evchens Amme, das heißt ihre Gesellschafterin: ein neues Bindemittel für die verschiedenen Gruppen im Drama. Lene, die selbst heiratslustig ist, hat große Freude am Gelegenheitsmachen, sobald es sich um ihren Liebling Eva handelt, und so fordert sie David auf, den Ritter in aller Geschwindigkeit mit den Regeln der Zunft bekannt zu machen. Das Mittel, wodurch sie ihn gefügig macht, ist die Aussicht auf einen tüchtigen Imbiß. Denn von der komischen Figur des älteren Lustspiels, des spanischen Dramas, der italienischen Oper hat David den vorschnellen Witz und die Gefräßigkeit, auch die Feigheit mit übernommen, die bei der handfesten Art seines Meisters freilich nur zu erklärlich ist. Ihm hat Hans Sachs die Tabulaturgesetze auf etwas derbere Art beigebracht als nachher dem Ritter. So kann er ihm auch nur Lehrlingsweisheit beibringen, und dadurch erklärt sich wieder die humorvoll-duldsame Art, mit der Walther seine Belehrungen entgegennimmt, und andererseits der vornehm-herablassende Ton, womit er nachher den Meistern entgegentritt, in denen er nur Kleinigkeitskrämer sehen kann. Er soll von der äußeren Schale allmählich zum inneren Kern der Sache vordringen. Köstlich belebt ist nun die lange Belehrungsscene durch das Entsetzen Davids über die Kühnheit des Ritters, der ohne die geringste Ahnung von den Regeln die Zwischenstufen des Schülers und Schulfreundes überspringen will, um nicht bloß „Singer", das heißt Kenner der vorhandenen „Töne" (Melodien), oder „Dichter", das heißt Verfasser eines neuen Textes zu einem schon bekannten Ton, sondern gleich „Meister" zu werden, der einen neuen, eigenen Ton zu seinem neuen Texte erfinden muß; für den wahren Dichter, vor allem für den Worttondichter wie Richard Wagner versteht es sich natürlich von selbst, daß jeder besondere, eigenartige Inhalt auch seine besondere Vertonung erfordert; auch er mochte nicht nach der hergebrachten Schablone irgend eines Meisters seine Werke einrichten; die Wertlosigkeit des formalen Gedächtnis-

krames hatte er rechtzeitig erkannt; nicht im Auswendiglernen und Studieren fremder Weisen, das hatte er eingesehen, entfaltet sich das Genie, sondern im aufmerksamen Lauschen auf die Stimmen, die aus dem eigenen Herzen dringen. Freilich, diese Stimmen anderen vernehmlich zu machen, dazu bedarf es bestimmter Formen, vor allem aber darf auch der größte Künstler die gewöhnlichen Verständigungsmittel der Menschen, Gestus und Stimme, nicht willkürlich verfälschen und verändern. Wir können hier auf die einzelnen Gesetze, auf die David anspielt, nicht eingehen; im allgemeinen aber sei gesagt, daß diese Warnungen vor „Klebsilben" u. s. w. sich gegen Verdrehung und Verzerrung unserer Muttersprache richten, gegen das Weglassen von End- und Zwischensilben, Hinzufügen unnützer Worte (wohl, gar) und Silben (End-e) und dergleichen Unarten, wozu schlechte Dichter zu allen Zeiten geneigt und wogegen die Meistersinger ehrlich angekämpft haben, was ihnen als hohes Verdienst anzurechnen ist, so kleinlich auch diese Bestrebungen dem des Gottes vollen Genie in diesem Augenblicke erscheinen mögen. Und was die Gesetze und die Komposition eines „Bars", eines Liedes mit seinen beiden Stollen und dem Abgesang, betrifft, so gibt uns ja Hans Sachs später selbst eine wundervolle, tief sinnreiche Erklärung dieser Form, wovon natürlich David keine Ahnung hat; es ist aber bezeichnend, daß der Ritter zunächst hiervon nichts erfährt und nachher im Vortrage nur halb und halb die richtige Form trifft; ihm sind nicht bloß die kleinlichen Regeln der Schule, sondern auch die großen formalen Gesetze unbekannt, die fest auf die Eigenart der Kunst und der schaffenden und genießenden Menschenseele gegründet sind; infolgedessen bemächtigt sich unser, zumal dank des schadenfrohen Hinweises auf den Merker, inmitten dieser lustigen Scene eine gewisse Besorgnis über den Ausgang von Walthers kühnem Unternehmen, so daß wir auf seinen späteren Mißerfolg gewissermaßen vorbereitet sind. Also keine trockene Belehrung, sondern ein Hin- und Herwogen der Stimmungen, das Wagner, z. B. bei dem drolligen Verzeichnis der „Töne" mit Virtuosität zu handhaben weiß. Auch durch das fortwährende Drängen

der Lehrbuben, die David sein Geschwätz mit dem Ritter verübeln, und durch den offenbaren Neid der Jungen aus dem Volke auf den vornehmen Herrn, der im Schlaf erringen möchte, was sie kaum unter hartem Ringen und unendlichen Prügeln erlangen können, wird die Scene belebt.

In der Sitzung selber lösen sich nun wieder in derselben Reihenfolge die beiden Fragen nach Evchens Schicksal und nach der Aufnahme des Ritters ab, deren enge innere Verbindung natürlich von den Beteiligten nur Walther Stolzing selbst ahnt. Seine Bitte um Aufnahme wird zunächst nur kurz ausgesprochen und von einzelnen je nach ihrem Temperament freudig begrüßt oder benörgelt; die Hauptsache ist zunächst Pogners großherziger Antrag. Der Dichter hätte ihn nicht mit solcher Breite zu behandeln brauchen, wenn er nicht eine so ungemein dankbare Gelegenheit böte, um uns die Charaktere der in die Hauptverhandlung verflochtenen Personen hier schon im voraus, wo wir die Eindrücke mit größerer Ruhe aufnehmen, zu entwickeln. Nicht, wie im ursprünglichen Entwurf, sind die Meister alle miteinander Philister, denen bloß Sachs als reiner Mensch und Walther als Genie gegenüberstehen, sondern sie zeigen in ihrer Stellung zur Kunst eine reiche Abstufung der Anschauungen, die aufs engste mit ihrer Persönlichkeit zusammenstimmen. Den äußersten Grad der Verknöcherung muß der Meistergesang da erreichen, wo überhaupt das Gemüt, die einzig wahre Quelle aller Poesie, versiegt und einzig und allein die Kenntnis der Formen erhalten geblieben ist; ein solcher trauriger Gesell ist der Schreiber Sixt Beckmesser, ein vertrockneter Junggesell und Stubenmensch, der auch im Leben kein Gemüt zeigt, hämisch auf Sachsens Beliebtheit beim Volk blickt und gern auf den gutmütigen Mann stichelt, dem der Junker Walther von vorn herein verhaßt ist, weil seine Augen von jugendlicher Lebenslust leuchten. Er ist einer von den traurigen Gesellen, die „fertig" und „satt" sind; während der wahre Meister, Hans Sachs, noch im Alter bestrebt ist, von dem jungen Genie gefördert zu werden, ist er davon überzeugt, daß „keiner besser" singen kann als er. Nun möchte er sich die

reiche Meisterstochter erringen und wird auf diese Weise, ohne es zu ahnen, zum Nebenbuhler Walthers. Mit Absicht hat der Künstler in den ersten Akten die beiden Rivalen im Liebeshandel einander nicht als solche gegenübergestellt; Beckmesser bleibt nur in seiner Eigenschaft als „Merker" der Zunft in sachlicher, künstlerischer Hinsicht der Gegner des jungen Ritters, den es zunächst nur in einen möglichst schroffen Gegensatz zu den Meistersingern als solchen zu stellen galt; andererseits glaubt Beckmesser aber einen Nebenbuhler in Hans Sachs sehen zu müssen, so daß wir seine Gehässigkeit gegen den braven Mann einigermaßen verstehen; durch seine Anfeindungen aber wird späterhin wieder Sachsens Eingreifen in die Liebeshandlung äußerlich zum Teile mit motiviert. So können wir die überlegene Kunst der Verzahnung heterogener Elemente auch hier an Wagner bewundern. Sicherlich verspürt Beckmesser keine wirkliche Liebe zu Evchen, sondern höchstens eine gewisse Lüsternheit, denn jedes reine Gefühl ist ihm fremd, er ist der Fleisch gewordene Egoismus. Aber die Tochter des wohlhabenden und hoch angesehenen Meisters heimzuführen, scheint ihm ein äußerst günstiges Geschäft. Natürlich hat er aber dem lebenslustigen Evchen gegenüber ebenso wie beim Anblick des Ritters ein peinliches Empfinden, er ahnt sehr wohl, daß seine persönlichen Vorzüge ihm kaum das Herz des Mädchens erobern werden, und möchte daher Meister Pogner, der seiner Tochter das Recht vorbehalten will, den durch den Wettgesang begünstigten Freier anzunehmen oder abzulehnen und im letzteren Falle ledig zu bleiben, zu einer Beeinflussung der Jungfrau zu seinen Gunsten verleiten, was ihm natürlich nicht gelingt. Da nun aber Pogner hiervon nichts wissen will und Hans Sachs dem lästigen Kläffer mit einem wohlgezielten Hinweis auf die Zahl seiner Lebensjahre antwortet, so sieht er nur noch ein Mittel übrig, um auf Evchen einzuwirken: die Macht seines Gesanges; aber auch sein künstlerisches Übergewicht scheint man nicht mehr genügend zu respektieren; die genaue Kenntnis der Regeln, die doch seinen höchsten Schatz ausmacht, soll nicht mehr allein gelten: Hans Sachs verlangt, daß man

beim morgigen Johannisfeste, wo die Zunft ohnehin nach alter Sitte vor dem Volke singe und wo Meister Pogner sein Evchen als Preis aussetze, dem Volk, um dessen willen doch schließlich die Kunst getrieben wird und das für die ursprüngliche Kunst wie auch für das elementare Bedürfnis des weiblichen Herzens am ehesten ein Verständnis haben muß, das nicht bloß nach den Regeln, sondern nach seinem treffsicheren Gefühl urteilen wird, die endgültige Entscheidung in dem folgenschweren, das Lebensglück einer Jungfrau entscheidenden Wettgesang überlassen solle. Mit Mühe und Not wird Hans Sachs überstimmt. Dem Volk gegenüber fühlt sich denn Beckmesser mit seiner Kunst doch nicht ganz sicher, und darum sind ihm alle „Neuerungen", wie sie Hans Sachs immer wieder vorschlägt, das heißt jede Rücksichtnahme auf ursprüngliche, angeborene Poesie von Herzen verhaßt. Nun verstehen wir seine Mißgunst gegen den jungen Sänger: dieser ist Ritter, während er Bürger ist, er ist jung, während sein eignes Haupt schon graue Haare decken, er ist sein selbwachsenes Genie, das ihm, dem Meister der Regel, gegenübertritt: Gründe genug, um ihm den lebensfreudigen Mann von vornherein unsympathisch erscheinen zu lassen.

Und die Gefahr für den Ritter ist groß genug. Wenn auch nicht einer der übrigen Meister so egoistisch ist, wie Beckmesser, so ist doch ihr Gemeingefühl, mit alleiniger Ausnahme von Sachs, im besten Falle auf den Stand beschränkt, auf das Bürgertum, das Pogner mit großherzigen Worten preist und durch Aufopferung seiner eigenen Tochter gegen den Vorwurf des Materialismus zu schützen sucht, während sich sein Standesstolz bei den anderen, bis zu Kothner herab, schließlich in den Standesdünkel verliert; sie alle haben mehr oder weniger Mißtrauen in das Können des Fremden; nur Hans Sachs, der Volksfreund, hat sich einen freieren Blick bewahrt; er kennt die Regeln gut, steht aber auch im engen, von Beckmesser verdächtigten Verkehr mit dem Volk, für das er dichtet und das ihm sein Urteil wohl deutlich genug ausdrückt; er dichtet aber nicht bloß, er lebt für sein Publikum. Seine Menschenliebe macht nicht bei der Schranke des eigenen Standes

Halt, er liebt das Volk, wie wir später sehen, auch mit seinen Unarten, weil er auch in seinen Ausschreitungen den menschlichen Kern erkennt; ebenso sieht er denn in dem jungen Ritter nicht schlechtweg durch die Standesbrille hindurch den Junker, sondern vor allem den jungen, liebenswerten Mann, den strebenden Künstler, dem sein Herz entgegenschlägt; weil er so ganz Mensch ist, darum ist er auch Künstler durch und durch und im höchsten Sinne kunstverständig.

Solche gemischte Gesellschaft ist es, vor der Walther Stolzing sein Probelied singen muß. Der Unterricht Davids und sein eigenes Gefühl haben schon soweit auf ihn gewirkt, daß er auf die übrigen Fragen nach seiner Ausbildung in einem ordentlichen Gesätz antwortet; die 2 Stollen schildern uns seinen Bildungsgang: die erste Anregung verdankt er der Vertiefung in die Schriften des großen Namensvettern der Vorzeit, Walthers von der Vogelweide, die eigenen Töne in seiner Brust haben die gefiederten Sänger in Busch und Hain aufgeweckt; wie er nun die verschiedensten Erlebnisse aus seinem ritterlichen Beruf in Töne zu fassen suchte, das zeigt uns der Abgesang, der auch auf sein heutiges Ziel hinweist, nicht eben mit klaren Worten, wie er ja denn noch nicht des Ausdrucks Meister ist. Aber die hämische Kritik eines Beckmesser, der den Schüler der „Finken und Meisen" eines unverständlichen „Wortschwalls" beschuldigt, trifft weniger den Sänger als den boshaften Richter und läßt uns von seinem nachherigen Urteil wenig Gutes erwarten, trotz des scheinheiligen „Gott befohlen", mit dem er im Gemerk verschwindet.

Walther beginnt nun seinen Probegesang nach einer kurzen theoretischen Belehrung Kothners, bei der besonders darauf zu achten ist, daß in einem neuen „Ton" nicht mehr als vier Silben sich mit der gleichen Notenreihe in einem anderen Ton berühren dürfen, wodurch natürlich jede freie musikalische Schöpfung unterbunden werden muß. Auf solche Weise ist es freilich leicht möglich, „Entlehnung" aus älteren Mustern festzustellen. Walther gibt sich aber noch andere Blößen. Er wählt nicht einen biblischen Stoff oder eine weltliche Anekdote,

die er in Verse umschmiedet, wie das auch Hans Sachs in Wahrheit meist getan hat, sondern er ist ein wahrer, gottbegnadeter Poet, d. h. ein Gelegenheitsdichter, der die Erlebnisse der eignen Brust dichterisch gestaltet, weil er es muß. So singt er vom Erwachen der Waldnatur im Frühling und von dem neidischen Lauern des Winters; damit vergleicht er das Erwachen seiner eigenen Gefühle, wie sie in sein Liebeslied überströmen; aber schon wird er von dem Merker unterbrochen, der die ganze Tafel mit Strichen bedeckt hat. Nun ist es zwar einfach Verleumdung, wenn er dem Sänger „falsche Zahl und Gebänd" vorwirft; äußerlich war der Bar vorzüglich gebaut, und wenn er auf „blinde Meinung" klagt, so zeigt er damit nur seine eigene geistige Unzulänglichkeit, die ein wirkliches Produkt herzenswarmer Lyrik nicht begreifen kann, weil sie an konkreteren Inhalt gewöhnt ist. Viel eher werden wir es verstehen, daß die Meister seine Melodie verschmähen, die er draußen im Freien gelernt hat und die ihnen, die an stilisierte Weisen, nicht an den Urklang der Natur gewöhnt sind, notwendig fremdartig erscheinen muß. Nur Sachs mahnt zur Rücksicht und zur Untersuchung, ob dem scheinbar Regellosen nicht im Grunde doch eine Regel zu Grunde liege, die nur von den ihnen bisher bekannten Gebräuchen abweiche. Damit gibt denn Richard Wagner das einzig gültige Maß für künstlerische Leistungen an, nach dem er selbst gemessen werden will und nach dem überhaupt jedes wahre Kunstwerk beurteilt werden soll: wieweit hat der Künstler seine eigenen Absichten zu verwirklichen verstanden? Ohne Regeln kommt auch das Genie nicht aus; aber es nimmt sie nicht von außen her, sondern übt sie unbewußt aus einem inneren Drange. Beim jugendlichen Genie freilich wirkt das eigene künstlerische Gewissen noch nicht so stetig und sicher, daß es nicht der Belehrung noch zugänglich sein dürfte. Darin beruht das Recht und das teilweise Unrecht, das Walther den Meistersingern gegenüber hat; ihm ist nur das erstere klar, den Meistern nur das letztere. Hans Sachs weiß beides abzuwägen, er ist in diesem Augenblick um eine Lebenserfahrung reicher geworden.

Damit aber er, der stille, einwärts gekehrte Mann, sich nicht ganz in sich zurückziehe, sondern auch an der äußeren Fortentwickelung der Handlung beteiligt werde, erfolgt jetzt der hämische persönliche Angriff Beckmessers gegen den ruhigen, sachlichen Kritiker, wodurch Sachs, der ja doch auch noch nicht so ganz über der Situation steht, zum persönlichen Eingreifen gereizt wird, wenngleich er jetzt noch nicht ahnt, in welcher Weise er nachher dem Merker einen Possen spielen soll. Nur so viel ist sicher; er ist entschlossen, den Schimpf nicht auf sich sitzen zu lassen. Und Walther singt zu Ende. An eine Verständigung ist natürlich nicht mehr zu denken, sein Abgesang ist auch keine Verteidigung, sondern ein Streitlied. Seine hastige, impulsive Natur strebt nach gar keinem Ausgleich, er sagt den Meistern ab und will sich als freier Künstler in sein Heim zurückziehen. Unter dem Kopfschütteln der Meister und dem höhnischen Grinsen der Lehrbuben verläßt er den Singstuhl. Hans Sachs verhält sich zunächst nur rein betrachtend. Aber sympathisch ist ihm der junge Mann schon darum, weil er ja auch nicht von der Sangeskunst allein leben, sie zum Gewerbe erniedrigen will, sondern auch im Leben seinen Mann steht und sich eben erst hier im Kampf der Geister als Ritter erwiesen hat. So hofft er denn auch, daß er sich weiterhin durchsetzen werde. Zum wirklichen Eingreifen muß er — das fühlte Wagner mit künstlerischem Takt heraus — persönlich gereizt werden.

Der Ritter ist nämlich gar nicht entschlossen, so ohne weiteres auf sein Schloß zurückzukehren, sondern verabredet mit der ebenso schnell fertigen Eva eine Entführung. Nun hat der Künstler die Handlung wundervoll verzahnt: Hans Sachs ist der Erzieher des lieben Evchens, der sie vor einem tollen Streich bewahren muß; dies muß aber geschehen, ohne allgemeines Aufsehen zu erregen und sie in Verruf zu bringen; denn um ihr Lebensglück ist er besorgt: auch in seiner, des bejahrten Witwers Seele regt sich noch etwas für Evchen; als Beckmesser mit roher Hand an dies Heiligtum griff, da focht er zwar mit Vernunftgründen gegen das Sehnen seines Herzens;

den Ausschlag kann aber doch erst die Wahrnehmung geben, daß Evchen nicht bloß geliebt wird, sondern den schönen, jungen Ritter auch von Herzen wiederliebt. Während sie aber dem Junker ihre Liebe frisch und frei eingestanden hat, dürfen andere doch nur auf mittelbarem Wege davon erfahren: denn ihr Gefühl ist eben viel zu zart und keusch, als daß sie es jedermann ausposaunen sollte. Nur Lene weiß davon und wird ausgeschickt, sich nach dem Ausgang des Preissingens zu erkundigen. Einzig diese Unruhe über das Geschick des Ritters verrät denn auch ihre Liebe dem tiefdringenden Dichterauge Hans Sachsens.

Natürlich sind auch diese Erkundigungsscenen tief in Stimmung getaucht und sorgen ihrerseits zugleich für die Fortführung der Handlung. Lene ist über das Mißgeschick „ihres" Ritters so entrüstet, daß sie David sofort den Brotkorb höher hängt, der natürlich mit seiner Lehrbubenphantasie den Fall nur so deuten kann, daß Lene ihm untreu und in den Ritter verliebt sei; dadurch ist dann der Schluß des Aktes motiviert. Köstlich ist auch die Scene, wo der gestrenge Vater Pogner sein gutes, folgsames Kind bewundert, das nicht widerspricht und fragt — weil ihre Gedanken alle auf einen Punkt gerichtet sind; das so besorgt um ihn ist, damit er sich im Freien nicht verkühle — weil sie, sobald er im Hause ist, auf weitere Erkundigungen ausgehen möchte. Als sie nun gar von Lene das Urteil hört: „Vertan", leidet es sie nicht mehr im Hause, und sie huscht zu ihrem alten Freunde hinüber. Das ist nun hohe Kunst, die Einleitung und Durchführung dieser Scene! Der milde Vorabend des Johannistages, wo nach dem Volksglauben allerlei geheime Wünsche auf Erfüllung hoffen dürfen, der berauschende Duft des Flieders, die ungewöhnlichen Erlebnisse des Tages, das alles wirkt zusammen, den Meister der Alltagssphäre zu entheben; er spricht zwar noch von dem Gesange des schönen, jungen Ritters, dem der Schnabel so hold gewachsen war, aber warum er ihm so wohl gefiel, das kann er in dürren Worten nicht verraten; wie könnte es auch der Ritter ahnen, daß er mit seinem vollen,

schönen Liebesliede in dem Herzen des alternden Meisters verwandte Saiten berührte! Noch ist seine frühere Liebe zu Evchen nicht eingeschlafen, aber nur die Musik, die Sprache des Herzens, verrät, was in seinem Innern vorgeht, als er nun mit seinem Liebling trauliche Zwiesprach hält. Da folgt auf das letzte Aufflackern jugendlicher Liebe der harte, schwere Kampf der Entsagung, der ihn über sich selbst erhebt und zum Erzieher der Menschheit geschickt macht. Wie roh und dürftig möchte sich das alles in Worten ausnehmen; auch der größte Dramatiker müßte hier mehr mit Verschweigen als mit Reden, mehr mit Gedankenstrichen als mit Druckerschwärze arbeiten; wie voll und doch wie zart aber wird die ganze Innenhandlung durch die Tonfolge angedeutet, die jedem unmittelbar empfindenden Menschen unter leiser Beihilfe des Textes und des Scenenbildes von selbst zum rechten Verständnis verhilft. Gerade hier bewährt sich ja das Zusammenarbeiten der Künste aufs schönste. Wir vermögen doch auch im Leben nicht alles zu sagen, was unser Herz durchzieht, und oft ist unser Gemüt mit ganz anderem beschäftigt, als wovon unser Mund spricht; diese Doppelheit ist aber unter Umständen künstlerisch besonders wertvoll, und das Worttondrama hilft zu ihrer Verwertung. Absichtlich stellt sich Sachs so zähe „wie Pech", um möglichst viel aus Evchen herauszuholen; er bringt die Rede zunächst auf Beckmesser und konstatiert mit Behagen ihre Abneigung gegen den Meister; daß das Evchen in ihrer Herzensangst, nachdem Walther nun einmal versungen hat, Hans Sachs einige Hoffnung macht und ihn veranlassen möchte, Beckmesser niederzusingen, ist psychologisch ganz richtig und begreiflich; sie möchte nur erst den widerwärtigen Anbeter zurückweisen; von Sachs erwartet sie dann wohl ohne weiteres, daß er zu Gunsten des Ritters zurücktreten werde; und wenn auch nicht, immer noch lieber den guten alten Freund als den häßlichen Schreiber! Wir müssen, um das unselige Hin und Her zu verstehen, uns in die Seele des guten Kindes hineinversetzen, das ja niemandem reinen Wein einschenken kann und wirklich zu verzweifelten Schritten entschlossen ist, weshalb wir ihre nachherige Ein-

willigung in die Flucht auch um so besser verstehen. Sie ist natürlich viel zu sehr mit sich selber beschäftigt, als daß sie ahnte, wie tief ihr Spiel den alten Freund schmerzen muß. Freilich ist er auch zu reif, um sich in Hoffnungsträume hineinzuspinnen, vielmehr zerstört er selbst mit mutiger Hand das holde Gespinst, indem er mit ein paar höhnischen Worten über Walther Stolzing den wunden Punkt in Evchen berührt, worauf denn ihre Leidenschaft in hellen Flammen aufschlägt.

Der Dichter mußte nun versuchen, mit Rücksicht auf die folgende Entführungsscene Evchen auf der Straße festzuhalten, nachdem sie wütend des Meisters Haus verlassen hat; natürlich darf sie aber von den kühnen Plänen ihres Geliebten noch nichts wissen, denn ein so lange erwogener, mit ruhiger Überlegung festgehaltener Entführungsgedanke könnte ihr in unserer Meinung schaden. Da hilft sich Wagner nun auf geniale Weise: Beckmesser, der ja, so wenig er seiner bestrickenden Persönlichkeit vertraut, doch eine hohe Meinung von seinem Gesange hat, will sich in Evchens Herz singen und bietet ihr durch Lene ein Ständchen an: sie mag den Albernen unter keinen Umständen hören und sehen, also muß Lene an ihrer Stelle in der Dunkelheit droben am Fenster erscheinen: während aber noch darüber verhandelt wird, erscheint der Ritter mit seiner eiligen, stürmischen Werbung, die bei der aufgeregten Eva natürlich auf fruchtbaren Boden fällt. Durch das Nahen des Nachtwächters, den Walther in seiner Emphase für einen Feind hält, mit dem er kämpfen möchte, ins Haus gescheucht, nimmt sie schleunigst einen Kleiderwechsel mit Lene vor, um dem Geliebten zu folgen. Das alles ist aus der Hoffnungslosigkeit und Aufregung der beiden Leute verständlich; sie wollen nicht über die Hindernisse hinweggehen, weil es ihnen dazu an Mut und Überlegung fehlt, sondern sich um die Schwierigkeiten herumschleichen; da ist nun Hans Sachs, der gereifte, tüchtige Mann am Platze, um einzugreifen und die jungen Leute zunächst vor dem dummen Streich zu bewahren; wie es dann weitergehen wird, weiß er wohl noch nicht, nur wird er Evchen sicherlich nicht ins Unglück stürzen. Ganz richtig hat Wagner auch herausgefühlt,

daß bloße Angst vor dem Schuster dem leidenschaftlichen Ritter übel anstände, und Walther denkt wirklich daran, sich mit Gewalt seinen Weg zu bahnen; Beckmesser, der eben die Gasse heraufgeschlichen kommt, möchte er über den Haufen rennen; aber aus Rücksicht auf Evchen vermeidet er öffentlichen Aufruhr. Nun heißt es abwarten.

Somit ergibt sich nun für Hans Sachsens schnell kombinierendes Poetenhirn eine schöne Gelegenheit, gleichzeitig seinem eignen und Evchens Interesse zu dienen, indem er einerseits durch seine Wachsamkeit die Flucht verhindert und zugleich den Wartenden mit mahnenden Worten den Fall der alten Eva ins Bewußtsein ruft, der ihn, den Schuster, jetzt zum Wachen zwinge, andererseits aber Beckmesser die empfangene Beleidigung heimzahlt; als Schuster und Poeten zeigt er sich, wenn er das wohlvorbereitete Ständchen stört, indem er die bestellten Schuhe versohlt und sich dabei mit seinem lustigen, doppelsinnigen Schusterliede wach erhält. Mit kriechenden Schmeicheleien erhält der Merker endlich so viel Ruhe von Sachs, daß er sein Liedlein singen kann, wobei aber der Meister sich ausbedingt, die Merkzeichen auf das Sohlleder zu klopfen. Wie kommt es nun, daß Beckmesser so elend versingt? Wie konnte ein so alberner Tropf zur Merkerwürde in der Zunft gelangen? Einfach, weil dort seine Hilflosigkeit im Schaffen nicht so zum Vorschein kam. Seine Meisterwürde hat er sich wahrscheinlich mit der handwerksmäßigen Verarbeitung eines geistlichen Stoffes erkauft, der ihm die eigene Erfindung ersparte, und seitdem hat er sich auf die genaueste Beobachtung der Regeln, besonders am Gesange der anderen geübt; sobald er aber eigenen Stimmungen Gestalt verleihen soll, fällt er ab, und es kommt, da er wirkliche höhere Gefühle für Evchen gar nicht hegt, nur ein höchst erbärmliches Flickwerk zu stande, das er in der Angst vor dem Schuster und in dem Bestreben, es recht gut zu machen, fehlerhaft vorträgt. Auch hat er eine ganz unpassende Melodie gewählt, da ihm, dem Meistersinger schlechtester Sorte, von der grundsätzlichen Zusammengehörigkeit von Wort und Weise noch nichts aufgegangen ist.

(Diese innere Gesetzmäßigkeit vertritt eben Hans Sachs gegenüber der äußeren Glattheit, die Beckmesser erstrebt, aber auch nicht erreicht.) An eine wahrhaft poetische Verarbeitung seiner augenblicklichen Lage ist natürlich gar nicht zu denken, er gibt nur einen höchst prosaischen Bericht über Pogners Anerbieten und seine eigenen Hoffnungen. Da ist denn Hans Sachs nach dem zweiten Stollen ebenso mit den Stiefeln fertig, wie Beckmesser seinerzeit mit seiner Tafel bei Walthers Probelied. Infolgedessen kreischt der geneckte Liebhaber den Abgesang in so entsetzlicher Weise in die Nacht hinein, daß die Nachbarschaft aufwacht und laut protestiert. Die Gemüter sind bald erregt, die laue Sommernacht tut das ihre dazu; vor allem erwacht David aus bösen Träumen, er sieht seine Lene am Fenster stehen und unten den singenden Beckmesser, und sofort schließen sich die Erlebnisse des heutigen Tages zu einer Kette zusammen, er glaubt mit Recht, auf Beckmesser eifersüchtig sein zu dürfen, und eilt herab, um ihm das Fell zu gerben; wir erinnern uns aber dabei der bösen Worte, die der Merker am Nachmittag über die Buben gesprochen hatte, Worte, die gewiß jetzt das ihre tun, um Davids Wut anzustacheln. So hat denn die allgemeine Prügelei, die sich jetzt entspinnt, ihren symbolischen Wert: der Lehrbube rechnet mit dem Merker, das Volk mit den Kritikern gründlich ab. Freilich, nicht alle, die sich hier prügeln, wissen, um was es sich handelt. Bei den meisten wirkt die bloße Lust am Raufen und an Gewalttätigkeiten, eine rohe Äußerung angesammelter Kraft; das ist nun nicht ein plumper Witz des Künstlers, sondern darin liegt ein tiefer Sinn: so wenig die Meistersinger vollkommen sind, so wenig der Ritter vor jeder Prüfung standhält, so wenig ist das Volk an sich befugt, zum Kunstrichter ernannt zu werden: „wo rohe Kräfte sinnlos walten, da kann sich kein Gebild gestalten"; auch das Volk muß erst erzogen werden, ehe es die Reife erlangt, zu der es Wagner selbst führen möchte; wie die Meistersingerschule sich zuerst von ihrer schlechtesten, rein formellen Seite zeigte, während Hans Sachs uns nachher ihren tiefen Sinn auftut, so zeigt sich das Volk hier zunächst in seiner

urwüchsigen Roheit. Aber es ist nicht bloß roh, es ist auch viel tüchtige Kraft, viel Streben nach aufwärts vorhanden, und nur ein kurzsichtiger, verknöcherter Gesell könnte sich mit Widerwillen von dem tollen Spuk der Johannisnacht abwenden; ein Meister, wie Hans Sachs, weiß es besser: die Leidenschaften des Volks wollen zum Guten gelenkt sein, und dazu wirkt die Kunst; dann wird die Kraft, die jetzt sich in Gewalttätigkeiten äußert, zum Heil des Vaterlandes verwendet werden: das ist der Gedanke der ästhetischen Erziehung. Daß aber diese Menge nicht durch und durch zuchtlos ist, beweist ihr Auseinanderstieben beim Nahen des Nachtwächters, worin doch ihr Respekt vor der Obrigkeit zum Vorschein kommt; künftig sollen sie sich selbst erziehen. Mit solchen Gedanken schaut Sachs dem tollen Treiben zu, dann aber führt er Evchen ins Haus ihres Vaters, ohne doch ihr sträfliches Vorhaben zu verraten. Nicht ein Wort des Vorwurfs erklingt: bei ruhiger Überlegung wird sie sich selbst zurechtfinden. Auch in diesem weisen Maßhalten bewährt sich der große Erzieher. Und so nimmt er Junker Walther mit in sein Haus, damit er in erquickendem Schlafe Mut zu neuem, reinerem Leben schöpfe.

Wir haben es mit einem Lustspiel zu tun; die Spannungen müssen sich allmählich lösen; um uns auf die Beantwortung der Hauptfrage vorzubereiten, werden wir durch eine Reihe lustiger Scenen geführt, die uns nach den stürmischen Ereignissen der vorhergehenden Akte einen um so lieblicheren, anmutigeren Eindruck machen; und zwar setzen diese Scenen an einem Punkte ein, der uns noch vom vorigen Aktschluß her in Erinnerung ist: David war mit einigen Hieben von seinem Meister ins Haus zurückgetrieben worden; niedere, aber nicht niedrige Komik bereitet uns auf den erhabenen Humor vor; David hat eigentlich noch eine Tracht Prügel zu erwarten; um so froher ist er, als er den Meister in friedlicher und behaglicher Stimmung über seinem Buche und dann tief in eigene Gedanken versunken sieht; es ist heut Fest- und Friedenstag, auch der Meister ist mild gestimmt und erlaubt seinem Jungen,

der sein Verslein wohl zu singen weiß, mit ihm zum Feste zu gehen, er nimmt auch seine dreisten Fragen nach einer Meisterin ruhiger auf, als vorher Evchens Reden. Er hat schwerere Kämpfe auszufechten gehabt als sein Lehrbube, aber nun ist es ruhig in ihm geworden, er hat sich mit Hilfe der Vernunft über seine eigenen Leidenschaften erhoben und einen Standpunkt erreicht, der ihm eine vorurteilsfreie Betrachtung des Rennens und Jagens, des Wünschens und Kämpfens auch der anderen ermöglicht; und erst nach einer solchen ruhigen Sammlung ist doch ein wirkliches, erzieherisches Eingreifen in diese Händel möglich. In seiner großen Rede über den „Wahn" spricht sich ein gutes Stück Wagnerscher Lebensweisheit aus; von jenem Irrglauben seiner Jugend ist jetzt der Dichter weit entfernt, als würde das Volk in seiner Masse aus sich heraus einen neuen Zustand herbeiführen; die große Herde will geleitet sein, die Einsichtigen müssen die hohen, idealen Ziele erkennen und fest ins Auge fassen, dem Volk aber müssen sie vor allem den persönlichen Vorteil klarmachen, der für jeden einzelnen aus dem Streben nach jenen Zielen erwachse. Denn nur an sich selbst denkt der gemeine Mann, nicht an das große Ganze; darum arbeitet er für das allgemeine Beste nur, wenn er einen persönlichen Vorteil für sich erwartet oder sich gegen persönliche Gefahr schützen zu müssen glaubt. Diesen Zustand, die Verwechselung persönlicher und allgemeiner Ziele, die etwa den einzelnen zur Daransetzung von Leben und Eigentum im Kriegsfalle treibt, weil er für sich und die Seinen besondere Gefahr wittert, bezeichnet Wagner als „Wahn". Die neuere Psychologie gibt seiner Auffassung halb recht, halb nicht; freilich handelt nur der im philosophischen Sinne „Gebildete" aus klarer Einsicht, im steten Hinblick auf die außerpersönlichen Ziele, denen er nachstrebt; die große Menge folgt bloß dem Instinkt, aber so egoistisch ist dieser denn doch nicht, wie Wagner glaubt; der Spaziergänger, der einem Ertrinkenden mit Daransetzung seines Lebens beispringt, handelt fast ohne Überlegung, denkt nicht an eigene Vorteile, sondern folgt einem inneren Muß: es lebt eben in jedem Menschen neben dem Ich-Trieb,

der die Erhaltung und Förderung der eigenen Person erstrebt, ein Gemeintrieb, der auf das Wohlsein der anderen gerichtet ist; das hatte auch der jüngere Wagner in seiner Lehre vom Selbst-Trieb und Liebes-Trieb richtig erkannt, in seinem Alter hat sich seine Psychologie auf Grund trüber Erfahrungen etwas in egoistischer Richtung verschoben. So viel aber ist richtig, daß der Gemeintrieb der Einzelnen sich auch wieder selten oder nie auf eine wirkliche, ideale Förderung, eine Erziehung der Nebenmenschen richtet, sondern höchstens auf Erhaltung und Verschönerung ihres Lebens.*) Zu jener höheren Art der Liebe muß die Menschheit erst erzogen werden. Diese Erziehung vollbringt das Genie bei den Führern der Nation durch die Kunst, indem es ihnen den zu erstrebenden Idealzustand als erreicht vorspiegelt und dadurch ihre Lust erweckt, ihn im Leben zu verwirklichen, und diese Führer wieder lenken den „Wahn" der Menge durch Agitation. Wie nämlich durch einen gewissenlosen Agitator die Massen mit leichter Mühe zum Schlechten verleitet werden können, so vermag andererseits der rechte Volksführer seine Leute zum Höchsten zu erziehen, indem er sich in den Dienst großer Ideen stellt. Ein solcher, idealer Agitator ist Hans Sachs. Der Dichter glaubt nicht mehr, wie früher, an die unbedingte Güte der menschlichen Natur, aber noch hofft er, daß der Mensch sich zum Guten so leicht führen lassen werde, wie zum Bösen. So will denn Hans Sachs, in dem es Tag geworden ist, in Zukunft den Wahn lenken, und zwar zu großen Dingen, die nie „ohn' ein'gen Wahn gelingen", d. h. die auf das Zusammenwirken der Massen angewiesen sind, das aber seinerseits wieder nur dann möglich ist, wenn die Massen bei dem egoistischen „Wahn" gepackt werden. Zunächst aber gilt es, neue Konflikte zu lösen. Der junge Ritter hat wohl geruht, und seine Leidenschaften haben sich

---

*) Auf den Unterschied zwischen höherer und niederer Liebe, sittlicher Förderung und äußerer Beglückung sind zwei tiefsinnige Dramen der Weltliteratur begründet. Vgl. meine Schriften über „O. Ludwigs Makkabäer" (Heft 2 dieser „Erläuterungen") und über „Ibsens Brand" (Würzburg, J. Frank 1902).

ein wenig abgekühlt, so daß er freundlichem Zuspruch zugänglicher ist als gestern. Auch auf ihn übt der Johannistag seinen Zauber. Zudem ist seine Seele geschwellt von einem wunderschönen Traum, der in seinem Dichterherzen nach Gestaltung ringt, so daß die hochpoetische Belehrung des älteren Meisters über dichterische Gestaltungskunst wohl auf fruchtbaren Boden fällt. Wieder hören wir Richard Wagner selbst sprechen: Poesie und Musik, Wort und Ton in inniger Verbindung, das ist die Sprache des Rein-Menschlichen, und jeder, der einmal stark und kräftig menschlich gefühlt hat, vor allem in den Tagen junger Liebe, hat auch einmal „singen und sagen" gelernt. Allmählich aber verliert sich die Gabe bei den meisten, weil ihr starkes Empfindungsvermögen mit der Einwirkung des Alltagslebens abnimmt; wie bei den Menschen, so geht es bei den Massen; bei den gealterten Kulturvölkern blüht nicht mehr die frische, unmittelbare Poesie, deren sich die Naturvölker erfreuen. Dennoch erscheinen immer wieder Individuen, die über die Tage der Jugend hinaus sich ein jugendliches Gemüt bewahren, ein fühlendes, tiefer empfindendes Herz, in dem nicht bloß die eigenen Freuden und Schmerzen, sondern das Sehnen aller widerklingt, und denen ein Gott gab, zu sagen, wie sie leiden. Freilich, auch diese Gabe, wie jedes andere von Gott verliehene Talent will vom Menschen geübt sein; bestimmte Formen erleichtern dem Dichter die Aussprache seiner Gefühle und dem Hörenden das Verständnis seiner Rede; wer nun diese Formen beherrscht, wer sich das Herz jung erhält zu immer gleich starken Gefühlen und auch unter den Lasten des Alltags sein Lied weitersingen kann, wer nicht von „Stimmungen" abhängig ist, sondern bis zu einem gewissen Grade sich selbst zwingen kann, das auszusprechen, was von dem allgemeinen Sehnen der Kreatur in seinem Innern widerklingt, der ist ein wahrhaft großer „Meister". Wie sich die große Kunst an den ganzen Menschen wendet, an den fühlenden und denkenden, so verlangt sie auch von dem Künstler die Anspannung aller Kräfte: nicht bloß das Gefühl muß stark sein, sondern auch der Verstand licht und kräftig, denn der Dichter, der auf das Hilfsmittel der Sprache ange-

wiesen ist, wendet sich eben zunächst an den Verstand seiner Zuhörer, durch den hindurch er erst auf ihr Gemüt einwirken kann. Traum- und nebelhaft, unklar und verworren leben die Erzeugnisse der Phantasie in der Dichterbrust; es gilt, das Regellose zu ordnen, das Verschwommene scharf zu umrahmen, die Einzelteile gegeneinander abzugrenzen: nur wer das vermag, ohne daß seine Träume ihm unter den Händen zerrinnen, ist ein wahrer Dichter. Walther Stolzing fürchtet sich zunächst vor einer Aussprache seines Morgentraumes in künstlerischer Form: er ist noch der Erziehung bedürftig; aber seiner ernsten Mühe gelingt es doch, die anfängliche Scheu zu überwinden und das Werk zu vollbringen: er ist bildungsfähig. Es ist fein von Wagner beobachtet und ermöglicht einen weiteren Fortschritt, daß nicht sogleich ein vollendetes Meisterlied gelingt: noch ist der Ritter befangen, noch seines Schicksals nicht gewiß, noch ist er „mit der Melodei ein wenig frei“. Aber die Gestaltungsfähigkeit seiner Poesie können wir schon jetzt bewundern. Ein zweifaches Bild hat ihm der Traum gewiesen: jedes besingt er in einem „Bar“: ein schönes, junges Weib empfing ihn im morgendlich leuchtenden Fruchtgarten und bot ihm die goldene Frucht vom Lebensbaum; und in klarer Nacht, an rauschendem Quell gelagert, sah er zunächst zwei Sterne ihm leuchten, dann aber den ganzen Schmuck des Nachthimmels durch die Zweige eines Lorbeerbaums herabglitzern. So viel ist klar, daß die vorherrschenden Stimmungen seiner Seele, daß Sehnen nach Liebe und nach Ruhm diese Traumbilder hervorgerufen haben: die klare Deutung aber gelingt ihm noch nicht. Dazu bedarf es noch eines starken sinnlichen Eindrucks von derselben Seite her, von der ihm die erste Anregung zu seinem Traume gekommen war, in der erneuten Begegnung mit Evchen. Da aber hierin doch wieder ein neuer Fortschritt liegt, so läßt uns der Dichter Zeit zur Vorbereitung darauf und schiebt eine mehr komische Scene ein, damit später das Erhabene um so stärker wirke.

Die Beckmesser-Scene hat aber doch auch ihren eigenen Zweck. Der Schreiber ist in allem das Gegenteil des Schusters.

Je höher dieser und sein Schützling sittlich steigen, um so tiefer muß er sinken: je reiner und voller die Menschenliebe, die Hingabe Sachsens wird, um so widerwärtiger entwickelt sich sein Egoismus; ein schlechter, eingebildeter Künstler muß auch ein niedriger Mensch sein. Auf ihn hat Wagner das von seinen Vorgängern anders verwertete Motiv des Lied-Diebstahls übertragen. Beckmesser sieht das Lied Walthers, das Sachs nachgeschrieben hat, auf dem Tisch liegen und steckt es schnell zu sich; zunächst nicht, um es selber zu verwerten, sondern weil er glaubt, der Schuster sei sein Nebenbuhler und habe ihm darum die nächtlichen Prügel verabfolgen lassen, wofür er ihn nun blamieren will. Unter widerwärtigen Ausbrüchen seiner Grobheit weist er denn auch das Blatt vor. Soll Hans Sachs die Absicht seines Schützlings verraten, von der Beckmesser noch nichts weiß? Hat er es überhaupt nötig, sich vor dem Nichtswürdigen zu rechtfertigen? So versichert er denn nur, daß er nicht die Absicht habe, heut zur Wette zu singen, ja, er schenkt Beckmesser das „Blatt", um ihn von seiner eigenen Uneigennützigkeit zu überzeugen. Damit ist doch nicht gesagt, daß Beckmesser den Inhalt des Blattes beliebig verwenden dürfte, und ein Hans Sachs kommt auch gar nicht auf solche Gedanken. Da plötzlich schlägt Beckmesser einen anderen Ton an; von der heftigsten Grobheit geht er zu ekelhafter Schmeichelei über und bittet, Gebrauch von dem Blatt machen zu dürfen. Natürlich verwehrt ihm Hans Sachs das nicht. Hat Beckmesser einen so gemeinen Plan gefaßt, so gibt es für ihn keine bessere Strafe, als ihn seine Absicht ausführen zu lassen. So entläßt ihn denn der biedere Schuster, freilich nicht ohne eine Warnung vor der Schwierigkeit des Vortrags, die aber ihrerseits wieder an der Selbsteinschätzung des edlen Mannes abprallt; denn nachdem er nun ein Gedicht Hans Sachsens, dessen künstlerische Überlegenheit er trotz seines Neides innerlich anerkennen muß, zu freier Verfügung erhalten zu haben glaubt, ist dem wunderlichen Menschen plötzlich wieder der Kamm geschwollen. Wie sollte er den Vortrag eines an sich ausgezeichneten Gedichts bei seiner Kenntnis der verschiedensten

Töne und bei seiner Beherrschung der Regeln nicht fertigbringen? Daß jedes Lied seinen eigenen Ton habe, davon ist ihm ja nichts bekannt. Auf diese Weise erreicht denn Wagner nachher eine neue satirische Wirkung, indem uns klar gemacht wird, daß auch das trefflichste Kunstwerk durch die Hände eines Pfuschers verhunzt werden kann — was ja Wagner bei seinen eigenen Werken bis zur Verzweiflung bestätigt gefunden hatte.

Das ist der Gegner, mit dem sich Walther messen soll! Wir atmen erleichtert auf, da das Evchen eintritt und wieder eine reinere Luft durch die Werkstatt zu gehen scheint als bei der Anwesenheit des Federfuchsers. Natürlich kommt sie nicht zufällig in ihrer reichen Festkleidung zu dem Schuster herüber, bei dem der Ritter des Nachts sein Quartier gefunden hat. Hans Sachs fühlt sehr bald heraus, wo das kluge Mädchen der Schuh drückt, und durch eine scherzhafte, erneute Werbung reizt er den soeben eintretenden Walther, seinerseits mutig ins Zeug zu gehen. Und plötzlich gerät die dritte Strophe des Preisliedes: die Träume von Liebe und Ruhm fließen in eins zusammen, wie beim Prinzen von Homburg, der gleichzeitig mit Lorbeerkranz und Handschuh spielt; die schöne Frau aus dem Paradiesesgarten reicht ihm nun den Kranz von dem Lorbeerbaum, durch dessen Zweige er die Sterne hatte funkeln sehen. Ganz klar sind die Vorstellungen noch nicht herausgearbeitet, das Ganze absichtlich noch etwas verschwommen. Noch wirkt die Gegenwart Evchens zu unmittelbar, eine gewisse Abklärung und innere Entfernung ist nötig, um ein vollendetes Gedicht zur Abrundung bringen zu können. Aber ein Meistergesang in eigenem Ton ist doch fertig, der sich sehen und hören lassen darf, und das erkennt Sachs neidlos an. Neidlos aber betrachtet er auch das Liebesglück der beiden jungen Menschen und rührend weiß er Evchens drollige Beschämung abzuweisen. Es ist ja psychologisch ganz richtig, daß sie sagt, gewählt hätte sie nur Hans Sachs, nun aber habe etwas in ihr entschieden, mit einer Art von Naturnotwendigkeit ziehe es sie zu dem schönen Ritter. Und gegen diesen Naturzwang, den die Sage tiefsinnig durch den Zaubertrank Isoldes symbolisiert hat,

soll niemand ankämpfen, das fühlt Hans Sachs am besten, der selber als Dichter unter der Einwirkung dämonischer Mächte steht. So unterdrückt er denn mit mannhaftem Entschlusse Wünsche, die nie in Erfüllung gehen können, läßt das Vergrabene ruhen und wendet sich lieber der holden Gegenwart zu. Mit viel Humor nimmt er unter den üblichen Zeremonien die Lossprechung des Lehrjungen David und die Taufe der neu erfundenen „Seligen Morgentraumdeutweise" vor und macht somit nicht bloß Evchen, sondern auch Lene zur glücklichen Braut.

Walther hat sich nun zur wahren Meisterschaft durchgerungen; es handelt sich aber noch darum, ihn auch zur Anerkennung des Instituts der Meistersingerschule zu bewegen, und diese zugleich über ihren Irrtum aufzuklären, wozu Beckmessers Schlechtigkeit ein treffliches Hilfsmittel bietet; endlich ist beim Volke wieder der Respekt vor der Zunft zu befestigen. Das ist leicht möglich. Auf die nächtliche Anstrengung ist ein erquickender Schlaf gefolgt, die Gemüter haben sich beruhigt, und nur in harmlosen Neckereien und Plänkeleien zeigt sich die alte Eifersucht der Gewerke. Der Feiertag hat die Leute in Feststimmung versetzt, und daß das überhaupt möglich ist, beweist die Bildungsfähigkeit des Volkes, um das sich eben die Meister annehmen sollen. Denn ihre Schule ist um der Allgemeinheit und nicht um ihrer selbst willen da. Absichtlich bereitet der Dichter den Aufzug der Zunft mit einer gewissen Steigerung vor. Für das richtige, treffsichere Gefühl des Volks aber steht doch an der Spitze der Zunft Hans Sachs, der nicht bloß hergebrachte, traditionelle Stoffe in abgeleierten Tönen zu besingen, sondern die wirklichen Erlebnisse des Tages dichterisch zu verwerten weiß; und so greift Richard Wagner das gewaltigste Ereignis jener Zeit, die Reformation heraus und läßt vom Volke Hans Sachs zu Ehren sein Lutherlied anstimmen; womit könnte man einen großen Meister besser ehren als durch die würdige Aufführung seiner Werke? Köstlich sind die Worte, womit Hans Sachs den Meistern das Gewissen schärft; ihre Entscheidung ist ausschlaggebend für das

Lebensglück eines Menschenkindes; seine warmen, tiefen Worte wälzen dem alten Pogner einen Stein vom Herzen; hat er doch inzwischen selber das Formelhaft-Unmenschliche seines Vorhabens durchschaut. Nochmals warnt der treue Sachs den Merker vor seinen schlimmen Streichen; es ist vergeblich, und er muß sich nun durch den gänzlich verständnislosen Vortrag des fremden Liedes unsterblich blamieren; kauderwelsches Zeug ist es, was er vorbringt (so ungefähr, wie das deutsche Publikum im allgemeinen die Werke der Klassiker von der Bühne herab zu hören bekommt), nur mit der Übertreibung, in der seit Aristophanes ein Hauptthebel der komischen Wirkung besteht; und komisch wollte der Künstler diese Gestalt zuletzt wirken lassen, nicht eigentlich mehr humoristisch; das Unsittliche, Kleinliche und Niedrige schaut man nicht vom erhabeneren Standpunkt aus als zum Weltplan gehörig an, das sucht man durch Ironie bis zum Tode zu verwunden. Um so stärker wirkt dann das Auftreten Walthers. Die heftige Anklage Beckmessers gegen Hans Sachs, dieser habe das gefällig aufgenommene Lied gedichtet, motiviert den Umstand, daß Walther, der eigentlich schon versungen hat, hier noch einmal zum Vortrag zugelassen wird, denn auf ihn beruft sich der Angegriffene als auf den eigentlichen Dichter, der beweisen werde, daß das von Beckmesser verhunzte Werk kein Unsinn sei. Wir fühlen deutlich durch, daß die Meister um Sachsens willen eine Ausnahme gestatten. Alsbald aber sind sie im Zauberbann des jugendlichen Sängers. Nur der Künstler selbst kann sein Werk vollgültig interpretieren, nur diejenigen können sein Erbe wahrhaft verwalten, die unter dem Banne seiner persönlichen Einwirkung stehen, die Traditionen treu nach seiner Anweisung bewahren (s. Baireuth). Der mustergültige Vortrag ist der beste Ausweis für den Dichter, und auf diese Weise legitimiert sich Walther, dem zugleich die Ausführung seines Erzeugnisses zu einem vollen, schönen künstlerischen Erfolg nicht bloß bei dem unmittelbar empfindenden Volke, sondern auch bei den abgeneigten Meistern verhilft.

Walther beginnt seinen Gesang zunächst streng nach dem

Konzept, das die Meister nachprüfen, aber bald ergriffen fallen lassen, so daß er sich freier geben kann; und nun plötzlich geht ihm in kühner Ideenassociation die rechte Deutung seines Traumes auf: das Weib im Fruchtgarten war Eva im Paradies, das heißt die Verkörperung höchster weiblicher Schönheit; das Weib im Lorbeerhain war die Muse des Parnaß; sie beide aber erscheinen ihm jetzt vereint in der Geliebten seines Herzens. Jetzt hat er sich selbst übertroffen; er ist auch über das hinausgegangen, was Hans Sachs selber vorher als richtig und gut anerkannt hatte; kein Wunder, daß er von seiner Höhe mit einer Art von Verachtung herabschaut auf die Meister, die ihn gestern so höhnisch abfallen ließen; er vergißt dabei nur, daß er gestern auch noch nicht auf seiner Höhe stand, daß er da noch keinen Hans Sachs gefunden hatte, und daß dieser Sachs, dem er alles verdankt, doch aus der Meistersingerzunft hervorgegangen ist, ebenso wie sein Evchen zu dem braven, starken, liebend hingebenden Weibe im Hause eines Meisters von der Schule aufgezogen worden ist. Auch das größte Genie aber kann nicht in der Vereinsamung bestehen; auch der größte Dichter wird stets auf das Publikum angewiesen sein und schließlich auch auf die Kritiker, die dem Volke das Verständnis seiner Werke vermitteln. Er soll freilich nicht von seiner Höhe herabsteigen, aber die Menge nach sich ziehen und sich nicht stolz von ihr abschließen. Darum gilt es, Walther zur dankbaren Anerkennung der Umgebung zu zwingen, in der sein Evchen aufgewachsen ist. Sein heftiger Widerwille hat dem Altmeister die Junge gelöst, der nun auch seinerseits sich selbst übertrifft. Was wahrhaft groß und erhaben ist, das gewinnt uns erst ganz, wenn man es von einem möglichst hohen Standpunkt aus betrachtet; zu dieser erhabenen Auffassung der Dinge aber hat sich Sachs eben erzogen. Und nun sieht er in der Schule mit ihrer strengen Beobachtung der metrischen und sprachlichen Eigentümlichkeiten der Muttersprache zugleich eine Schutz- und Pflegestätte echter deutscher Art und Sitte gegen die Gefahr der Verwelschung, die deutsche Art und Kunst zu Wagners eigenen Tagen nicht

minder bedrohte als zu den Zeiten des Hans Sachs. Die Kunst ist für ihn die heiligste Angelegenheit des Volkes, denn sie wendet sich an das Edelste im Menschen; solange sie rein und deutsch erhalten wird, keusch und ernst wie die Kunst eines Bach, Weber und Beethoven, an die der Künstler damals vor allem denken mochte, solange das Volk diese Meister ehrt, das heißt sich in das Verständnis ihrer Werke liebevoll versenkt, kann sein bestes Teil, sein innerstes Wesen nicht der Verwelschung anheimfallen. Auf die Erhaltung der äußerlichen Staatsform kommt es Wagner nicht an; sie ist etwas Wechselndes und wird sich den Zeitverhältnissen anpassen müssen; wie sich aber auch die äußere Fassung nach dem Geschmack der Zeiten wandle, die Hauptsache ist, daß der Edelstein selbst echt und unverfälscht erhalten bleibe, das deutsche Volkstum, und das geschieht durch die deutsche Kunst. Das ist wahrer Patriotismus ohne eine Spur von chauvinistischer Engherzigkeit, ein Patriotismus, der das eigene Vaterland nicht besser zu preisen weiß, als indem er ihm die höchsten Ziele vor Augen stellt, die strengsten Anforderungen an die Mitbürger richtet; das ist die gleiche Vaterlandsliebe, die Kleists von Wagner so hoch verehrter „Prinz von Homburg" predigt; und wie wir dort am Schlusse, gleichviel ob wir Nord- oder Süddeutsche sind, von Herzen einstimmen in den Ruf: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs", so eignen wir uns hier von Herzen den Jubel des Volks an: „Heil Nürnbergs teurem Sachs". Er ist ja nicht bloß Nürnbergs, er ist Deutschlands Sachs, unser aller Meister, wie Richard Wagner selber ob seines sittlichen und künstlerischen Ernstes und seiner deutschen Treue unser aller Meister und Liebling ist.

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts
Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus
Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Lyon

11

C. Ferd. Meyer

Jürg Jenatsch

Eine Bündnergeschichte

Von

Prof. Dr. Julius Sahr
Gohrisch a. E.

Leipzig und Berlin
Druck und Verlag von B. G. Teubner

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts
Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus
Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Lyon
11. Bändchen

C. Ferd. Meyer

Jürg Jenatsch

Eine Bündnergeschichte

Von

Prof. Dr. Julius Sahr
Gohrisch a. E.



Leipzig und Berlin
Druck und Verlag von B. G. Teubner
1904

I. Gliederung und Aufbau des Romans.
Die Handlung.

Unter den Werken des schweizerischen Dichters Conrad Ferdinand Meyer (1825—1898) nimmt der Prosaroman „Jürg Jenatsch“ eine hervorragende Stellung ein. Ihm gehen zwei kleinere Gedichtsammlungen, ferner die Versdichtungen „Huttens letzte Tage“ und „Engelberg“, sowie die Prosanovelle „Das Amulett“ voraus. Aber der Jenatsch ist das erste Werk, in dem Talent und Eigenart des Dichters sich voll ausleben, der erste große Stoff, an dem sie sich bewähren konnten. Daß er mit diesem Werke sogleich die Höhe der Kunstvollendung erreichte, ist eine wunderbare aber unbestreitbare Tatsache.

Noch einiges erhöht die Bedeutung des „Jürg Jenatsch“: In diesem Buche haben wir des Dichters umfänglichstes Werk und seinen einzigen Roman vor uns, ferner dasjenige seiner großen Werke, das fast ausschließlich auf heimatlichem Boden spielt und von Haus aus auch so geplant war. Der Roman verdient in jeder Hinsicht den besten Vertretern der „Heimatkunst“ beigezählt zu werden. Endlich spielt keine unter seinen übrigen Dichtungen in der langen Entwicklung Meyers eine so wichtige Rolle, wie diese „Bündnergeschichte“; keine hat ihn innerlich so viele Jahre beschäftigt. Im „Jürg Jenatsch“ ist zugleich viel Persönliches aus des Dichters Leben und Erfahrungen niedergelegt, vor allem viel aus seinen italienischen Reisen und seiner Bekanntschaft mit dem toskanischen Patrioten Baron Ricasoli. Unverkennbar ragt aber auch die große Zeit von 1870, die Deutschland einigte, noch in den Jenatsch hinein. Von dem Zug jener Zeit beschwingt, schrieb Meyer den Roman in den Jahren 1872 und 1873. In der zweiten Jahres-

hälfte 1874 erschien er in einer Zeitschrift, 1876 zuerst als Buch. Die zweite Auflage weist keine große Zahl von Veränderungen auf, aber eine wesentliche Verbesserung: das jetzige 12. Kapitel des III. Buches wurde hier neu eingefügt.

Auch nachdem der „Jürg Jenatsch" seine endgültige Gestalt erhalten, hat der Stoff das Sinnen und Dichten C. F. Meyers nicht ruhen lassen: die humoristische Prosanovelle „Der Schuß von der Kanzel" (1883) z. B. ist eine aus dem Jenatsch-Stoff abgeleitete Dichtung insofern, als sie einen Vorfall aus dem späteren Leben des im „Jenatsch" vorkommenden Locotenenten Wertmüller schildert. Der General Wertmüller ist die Hauptperson darin.

Äußerst lehrreich ist das Verhältnis des Romans zur Geschichte. Hier genüge die Bemerkung, daß der Dichter die geschichtliche Überlieferung einschneidend umändern, verschieben, zusammenrücken, sehr vieles ausscheiden, anderseits wieder durch Erfindung einer Reihe wichtiger Gestalten ergänzen mußte, ehe der Stoff sich für künstlerische Zwecke brauchbar erwies. Das Studium des geschichtlichen Jenatsch beweist, daß — im Gegensatz zu der Annahme der meisten bisherigen Urteile über den Roman — die Schönheiten der Dichtung nicht dem Stoffe, sondern dem Dichter zuzuschreiben sind. Erst durch das, was der Dichter aus dem Stoff gemacht hat, ist Meyers „Jürg Jenatsch" das Kunstwerk geworden, das wir in ihm besitzen. Dies Verhältnis zwischen Dichtung und Geschichte deutet C. F. Meyer in dem kurzen Vorwort an, das er für die Buchausgabe entwarf, das aber leider beim Druck wegblieb:*)

„Was ich dir, geneigter Leser, auf diesen Blättern erzähle, nimm es nicht für historische Wahrheit im strengen Sinne des Wortes! Ich habe es gewagt, das Verwickelte zu vereinfachen, ja bisweilen, in unwichtigen Fällen, von den Aufzeichnungen der Chronisten abzuweichen, um für mein Bild feste Umrisse und einheitliche Beleuchtung zu gewinnen."

---

*) Siehe Adolf Frey, C. F. Meyer. Sein Leben und seine Werke. Stuttgart. 8°. 1900. S. 268.

Der „Jürg Jenatsch“ Meyers verrät schon in seinem äußeren Aufbau ein seltenes Ebenmaß. Der Roman besteht aus drei Büchern: I. Die Reise des Herrn Waser, II. Lucretia, III. Der gute Herzog. Buch I und II, an Umfang einander ziemlich gleich, bilden gerade die erste Hälfte des Ganzen, Buch III die zweite Hälfte. Schauplatz der Handlung in Buch I und III ist der Hauptsache nach Bünden; jedoch spielt jede Handlung dieser beiden Bücher sich anderswo ab. Außerdem führen uns diese zwei Bücher vorübergehend in die wichtigste Nachbarschaft Bündens, Buch I nach Zürich, Buch III nach Mailand. Da Buch II ganz in Venedig spielt, so wird der gesamte Schauplatz des Romans geographisch durch die Namen Zürich, Bünden, Mailand, Venedig umschrieben. Was in Frankreich, Deutschland, Österreich vor sich geht, wird erzählt, soweit es die Handlung im Jenatsch berührt.

Gehen Buch I und II ihrer Ausdehnung nach, I und III ihrem Schauplatze nach zusammen, so gehören wiederum II und III nach Zeit und Inhalt zueinander, so daß, abgesehen von der Einheit, die ohnehin durch das ganze Werk geht, auch die einzelnen Bücher unter sich eng verknüpft sind. Obwohl Buch III so groß ist wie I und II zusammen, so stört dies doch das Gleichmaß keineswegs, denn auch diese zweite Romanhälfte ist ähnlich gegliedert wie die erste. Haben nämlich Buch I und II je sieben Kapitel, so hat Buch III deren fünfzehn, von denen Kapitel 1—7 Jenatsch an der Seite Rohans behandeln, Kapitel 8—14 dagegen Jenatsch nach seiner Trennung vom Herzog, im letzten Kapitel des Romans führt uns der Dichter beider Tod vor.

Daß der Dichter die zweite Hälfte des Romans zu einem Buche zusammengefaßt, mit andern Worten, daß er den Teil, der sich auf das Verhältnis Jenatsch-Rohan bezieht, so ausführlich behandelt hat, ist sowohl durch den geschichtlichen Stoff, wie künstlerisch vollständig gerechtfertigt: hier liegt in der Tat der Schwerpunkt der ganzen Geschichte. Künstlerische Einheit war nur dadurch zu erzielen, daß der Dichter das Verhältnis zwischen Rohan und Jenatsch einerseits zeitlich zurück-

strahlen ließ bis ins II. und sogar ins I. Buch hinein — und anderseits hinausstrahlen bis ans Ende der Dichtung. Auch einen sittlich befriedigenden Abschluß des Ganzen hätte er sonst nicht gefunden.

Nicht minder lehrreich ist der Einblick in die zeitliche Gliederung des Romans. Die Jahre 1620—1639 umgrenzen die in der Dichtung vorgeführte Handlung; die Vorgeschichte greift selbstverständlich in die früheren Verhältnisse Bündens zurück und in Jenatschs Kinderzeit. Doch konnte es dem Verfasser nicht beikommen, die ganzen neunzehn Jahre gleichmäßig zu behandeln. Auch zeitlich mußte das Schwergewicht in dem Verhältnisse Rohan-Jenatsch liegen. Das drängte, wie auf das inhaltliche, so auf das zeitliche Aneinanderrücken von Buch II und III: zwischen beiden liegen nur einige Monate, und beide Bücher zusammen umschließen die Zeit von Anfang 1635 bis Anfang 1639. Aber der Dichter konnte das ganze Werk unmöglich damit beginnen, daß Jenatsch in die Dienste Rohans eintrat. Ohne Kenntnis der vorhergehenden Wirren, ohne daß wir erfahren, wie Verhältnisse und Personen bis zu dem Punkte der Entwicklung gelangten, auf dem wir sie bei Beginn von Buch II finden, ist ein Verständnis der Zeit von 1635—1639 unmöglich. Aus diesem Grunde geht als ziemlich umfängliche Exposition des ganzen Romans Buch I voraus. Mit Recht führt uns aber der Dichter in Buch I in eine weit zurückliegende Zeit, nämlich in die Jahre 1620—1622: Kein andrer Vorgang der Bündner Wirren vermag eine so klare Einsicht in die Zeitverhältnisse und Charaktere zu gewähren, als der Zusammenprall der Parteien, wie er 1620 und 1621 durch die Feindschaft Pompejus Planta-Jenatsch stattfand — ein Zusammenprall, dessen tragische Folgen doch erst in Jenatschs Tode 1639 zum Abschluß kommen. So weit also auch Anfang und Ende des Romans zeitlich auseinanderliegen, sie stehen in nahem ursächlichen Zusammenhange. Der tiefe zeitliche Einschnitt zwischen Buch I und II — ein Zeitraum von dreizehn Jahren — besagt also nichts gegen die künstlerische Geschlossenheit der Dichtung; er ermöglicht aber einen andern selten anzutreffenden Vorzug: die straffe Kom-

position, die Gedrängtheit; denn mit diesen dreizehn Jahren schied eine Menge entbehrlichen Geschichtsstoffes aus dem Romane aus.

* * *

Buch I dient der Exposition des Romans; es macht uns mit alledem bekannt, was zum Verständnis der Handlung nötig erscheint, als da sind: Zeit, Ort, Personen, religiös-politische Verhältnisse Bündens, Weltlage, endlich Vorgeschichte. Es ist aber zu beachten, daß dies alles keineswegs ausschließlich in erzählender Form, sondern zum großen Teil in Gestalt einer sorgfältig vorbereiteten und packenden Handlung, des Veltliner Protestantenmordes, gegeben wird. Mit ihm erklimmt am Schluß des sechsten Kapitels das I. Buch eine Art dramatischen Höhepunktes und eilt dann rasch seinem Ende zu.

In ansprechender Weise weiht uns die Reise des Herrn Waser in alles Wissenswerte ein. Waser ist die maßvollste aller auftretenden Persönlichkeiten. Er geleitet den Leser durch den ganzen Roman; zwar finden wir ihn kaum einmal als treibende Kraft, aber stets als verständnisvollen Zuschauer. In sämtlichen Büchern des Romans ist er an einem Höhe- oder Wendepunkt der Handlung gegenwärtig. Mit seiner sympathischen, klaren Männlichkeit steht er in den schwer zu beurteilenden Verhältnissen dem Leser gleichsam orientierend zur Seite. Ferner ist noch eines wichtig: obwohl dem Jenatsch aufrichtig befreundet und innig zugetan, hat er doch zu allen Parteien eine persönliche, nahe aber unabhängige und Achtung heischende Stellung, gegenüber Herrn Pompejus so gut wie dem gewalttätigen Jenatsch, dem weltverachtenden Grimani wie dem edlen Herzog. Waser kennt fast alle im Romane vorkommenden Menschen und steht mit ihnen in Verbindung. Kraft seiner Stellung in Zürich strömen daher ihm in seiner Staatskanzlei die Nachrichten von allem zu, was sich in dem Romane sozusagen hinter den Kulissen abspielt; er vermag uns daher am besten auf dem laufenden zu erhalten.

Es ist im ersten Kapitel der Mittag eines heißen Hochsommertages — wie wir dem Dichter nachrechnen können, der

16. Juli 1620 — wo wir Herrn Amtsschreiber Heinrich Waser aus Zürich auf einer Ferienreise im Herzen Bündens finden, im Begriff, den Julierpaß, dessen zwei augusteische Römersäulen er eben skizziert, zu überschreiten. Er trifft hier eine kleine Reisegesellschaft, Herrn Pompejus Planta mit seinem etwa 15 jährigen Töchterlein Lucretia und dem alten bärbeißigen Lukas. Sie sind auf dem Wege nach Italien, wo der Ritter das junge Fräulein in ein Kloster — wir erfahren S. 145*), daß es Monza ist — in Sicherheit bringen will, denn er, das Haupt der katholischen Partei, ist durch das Thusner Strafgericht geächtet und für vogelfrei erklärt, sein festes Schloß Riedberg im Domleschg versiegelt. Über dieses Strafgericht und seine verruchten Häupter, die protestantischen Prädikanten, vor allem den leidenschaftlichen Jenatsch ergießt sich die Schale seines Zornes und Hasses. Vergebens versucht Waser als Vertreter des protestantischen Zürich für die verbündeten Grisonen und den befreundeten Jenatsch ein Wort einzulegen. Der wild aufbrausende Herr Pompejus läßt ihn gar nicht aufkommen. So erhalten wir neben der Kenntnis von Ort und Zeit Einblick in die gespannten Bündner Parteiverhältnisse. Zugleich hebt die Charakteristik der Personen: Jenatsch, Pompejus, Lucretia, Waser, Lukas deutlich an. Die Heftigkeit Plantas weist auf kommendes Unheil. Das Ahnen des kaum der Kindheit entwachsenen aber klugen Mädchens, das scharfsinnig die Gefahr für den heimlich geliebten Jürg empfindet und ihn warnen möchte, bestätigt dies.

Das zweite Kapitel ist dem wichtigsten Teil der Vorgeschichte gewidmet. Sehr schicklich knüpft der Dichter an: Waser durchdenkt das Erlebte. Der haßerfüllte Grimm Plantas, die Warnung des Fräuleins machen ihn besorgt um seinen Freund. Nicht immer war Herr Pompejus dem Jenatsch so zornmütig gesinnt, im Gegenteil! Und vor Wasers Erinnerung steht der köstliche Vorgang, der sich vor fünf Jahren, 1615, im Unterrichte des Herrn Magister Semler beim Studium des

*) Ich benutze die 31. Auflage, Leipzig, 8°. 1899.

Homer zu Zürich — es war, wie uns S. 84 mitgeteilt wird, im Carolinum — abspielte, wo die kleine Lucretia ihrem Jugendfreund und Gespielen Jürg das so beliebte an der Luft gedörrte Bindenfleisch gebracht hatte. Darauf hatte Herr Pompejus sein Töchterlein, das ihm in Rapperswyl entschlüpft war, bald eingeholt und mit ihr beim Herrn Magister auf dessen Bitte die Mittagssuppe eingenommen. Waser hatte das alles mit angesehen. Dorthin ward Jürg, dem Planta wohlwollte, gerufen und hatte mit einer Keckheit, gegen die selbst der Ritter machtlos gewesen war, der Lucretia als Gegengabe ein Silberbecherlein gereicht, das er von Waser, dem er das Leben gerettet, erhalten hatte. Darauf hatten sie aus dem Becher getrunken, und nachdem Jenatsch heim und Lucretia in den Garten geschickt war, hatte Herr Pompejus dem Magister vertraulich allerhand über Jürgs Knabenzeit berichtet, über den kindlichen Verkehr zwischen Jürg, dem Sohne des benachbarten Scharanser Pfarrers, und Lucretia, sowie deren nichtsnutzigen Vetter Rudolf, gegen dessen Tücke sie sich den Jürg als Beschützer erwählte. Auch dies absichtlich italienisch geführte Gespräch hatte der junge Waser belauscht.

Man beachte: auch die Vorgeschichte gibt der Dichter nicht einfach erzählend und chronologisch — er gibt sie rückwärtsgehend und läßt uns die höchst charakteristischen Züge aus Jenatschs Kinder- und Jugendzeit teils aus dem Munde Wasers, teils aus dem des Herrn Pompejus zukommen, der die guten und bedeutenden Anlagen des Knaben richtig erkannt und die Weltlage, die auf einen großen Krieg hinwies, schon damals zutreffend beurteilt hatte. Zugleich aber dient diese ganze Szene ausgezeichnet der Charakteristik des Pompejus Planta selbst, der bei aller Derbheit, allem aufbrausenden Wesen doch eine gewisse Gutmütigkeit, Offenheit, einen vorurteilsfreien Blick und großes Wohlwollen für Jürg, allerdings auch Feindschaft gegen den Protestantismus an den Tag legte. Er wie der jugendliche Jenatsch treten uns schon hier menschlich nahe und der haßerfüllte Zusammenstoß beider 1620—1621 erscheint uns demnach als ein tragisches Verhängnis.

Beide Kapitel geben von Meyers Art und Kunst des Exponierens einen guten Begriff. Begnügen wir uns daher damit, anzudeuten, wie er sich dieser Aufgabe weiter entledigt.

Nachdem Kapitel 1 das unumgänglich Nötige aus der Gegenwart, Kapitel 2 das aus der Vergangenheit beigebracht hat, trennt der Dichter beide Teile der Exposition ferner nicht mehr, sondern verwebt Zeit, Ort, Verhältnisse, Weltlage und Vorgeschichte unter sich und mit der beginnenden Handlung des Romans selbst zu einem kunstvollen Ganzen. Er steigert das alles in zunehmender Lebendigkeit bis zum Beginn des Veltliner Protestantenmordes am Ende des 6. Kapitels. Die weiteren Ereignisse gibt er knapp und berichtend im 7. Kapitel.

Für die Vorgeschichte wichtig sind noch folgende Stellen: S. 43 ff., 50 ff. legt Jenatsch seinem Freunde Waser die politisch-religiösen Zustände Bündens und die Weltlage dar und offenbart dabei seinen großen staatsmännischen Blick. S. 57 berichtet er auf Wasers Befragen über sein Leben zwischen den Universitätsjahren und seiner Heirat mit Lucia. S. 64 entwickelt er vor Rohan die Gliederung Bündens und die militärische Wichtigkeit der Pässe mit einem Scharfsinn, der dem erfahrenen Feldherrn auffällt. S. 65 vernehmen wir aus Wasers Munde die Vorgeschichte Rohans und finden den künftigen Zwiespalt seiner Stellung (Buch III!) angedeutet. S. 71 lernen wir in dem Prädikanten Lorenz Fausch noch einen Schulkameraden Jenatschs und Wasers aus der Züricher Zeit kennen. Einzelne Splitter der Vorgeschichte finden wir sogar im II., ja noch im III. Buche, so S. 106, 126, 193, 210, 232, 240.

Zeitlich ist zu bemerken, daß Kapitel 1—6, soweit sie nicht der Vorgeschichte gewidmet sind, die Ereignisse vom 16. Juli mittags bis zum 18. Juli 1620 nachts schildern, Wasers Reise: Julier—Maloja—Murettopaß—Berbenn; von nun an mit Jenatsch: Ardenn—Fuentes—Comersee—Morbegno bis zum jähen Ende des Aufenthalts in Berbenn. Das 7. Kapitel setzt fünf Tage später ein und zeigt uns den letzten Teil der Heimreise Wasers. Hier vernehmen wir die Wirkung des Veltliner Protestantenmordes auf das Volksgemüt außerhalb

Bündens. Zugleich wird hier die letzte wichtige Person des Romans eingeführt, der Junker Wertmüller vom Wampißpach als zehnjähriger zappliger Knabe. Die nächtliche Flucht der Prädikanten mit der toten Lucia und mit Waser von Berbenn über die Berge wird als Erinnerung Wasers, der das Erlebte durchdenkt, nachgeholt. Das Ende des 7. Kapitels führt uns in raschem Fluge durch die Zeit vom 24. Juli 1620 bis zum Februar 1622. Diese Begebenheiten, die sich weder vor den Augen des Lesers abspielen noch als erzähltes Erlebnis Wasers erscheinen, werden uns als die bei Waser zusammenströmenden Nachrichten übermittelt. Am Schlusse des I. Buches dagegen erleben wir Jenatschs Auftauchen in Zürich als eines Landflüchtigen und Geächteten, der in Deutschland unter Mansfeld fechten will, wieder selbst.

Überblicken wir das ganze I. Buch, so fällt uns auf, wie fest schon hier die Einzelheiten der Exposition und der Handlung in das Ganze eingefügt sind. Nicht nur, daß wir alle ausschlaggebenden Personen des Romans bereits kennen lernen, auch in der Art und Reihenfolge, wie dies geschieht, liegt eine wohlbedachte Absicht. So ist Pompejus Planta, der schon im I. Buch seine Rolle ausspielt, der erste, Rohan, der erst im II. und III. Buche wesentlich eingreift, der letzte Hauptcharakter, der uns entgegentritt. Ebenso ist es ein feiner Zug, daß der noch knabenhafte Wertmüller nur mit Waser, nicht aber schon mit Jenatsch zusammengeführt wird. Unter den Personen der Jenatsch-Gruppe sei noch Lorenz Fausch genannt, eine ebenfalls durch den ganzen Roman hindurchgeführte Gestalt. Pater Pankraz geht zwischen der katholischen und protestantischen Gruppe hin und her und leistet wie im I. so im III. Buche wichtige Dienste. Wie alle Gestalten nun aber nicht etwa nur nebeneinander hergehen, sondern unter sich mannigfach, oft gleichsam wie zu einem Netze verknüpft sind, mag das Beispiel einer völlig nebensächlichen Figur zeigen, des fanatischen, halb blödsinnigen Agostino — in jener Gegend (vgl. S. 50) sind Kretins keine Seltenheit. Agostino führt Waser ins Veltlin hinab; er ist der Bote der Mutter des Blasius Alexander und

der Bruder und Mörder der Lucia; für diesen Mord büßt er durch die Hand Blasius Alexanders mit dem Tode. Der Vorabend des Veltliner Mordes ist überhaupt für alles Folgende bedeutungsvoll: durch Rohans Worte bestärkt, entsagt Jenatsch schon hier zur Freude seiner Lucia dem geistlichen Berufe und erwählt den des Soldaten. Fausch gibt ihm zu seinem „Tauftage als Ritter Georg“ die Hälfte seiner Erbschaft; unmittelbar darauf wird Jenatsch durch Lucias Tod für die Liebe zu Lucretia frei. Dies alles deutet in die Zukunft: so greift Rohan unwissentlich hier bereits entscheidend in Jürgs Geschick ein; die Erbschaft und der „Ritter Georg“ kehren im II. Buche beziehungsreich und wichtig wieder, die Entwicklung des Verhältnisses Jenatsch-Lucretia ist eine der Hauptaufgaben des Romans. An solch feinen Beziehungen herüber und hinüber ist der Roman reich. Je häufiger man ihn liest, desto mehr entdeckt man; da ist in der Tat nichts belanglos oder willkürlich, auch der nebensächlichste Zug nicht, und es gewährt einen eignen Reiz, all diese kleinen, das Ganze außerordentlich belebenden Schönheiten aufzuspüren.

* * *

In welch andre Welt führt uns das II. Buch!

Es ist nicht mehr die ernste Gebirgswelt Bündens; es ist das heitere Venedig, „die alte Kunstgröße und der süße Himmel Italiens“*), unter deren Zauber wir hier stehen. Auch die Menschen sind andre: aus dem Prädikanten Fausch ist in Venedig ein behäbiger Pastetenbäcker und Schenkwirt geworden. Lucretia ist zu ernster Weiblichkeit und reifer Schönheit erwachsen; aus Jenatsch ein kriegstüchtiger und bewährter Hauptmann geworden, aus dem zappligen Junker Wertmüller ein kecker, den Widerspruch über alles liebender, aber tüchtiger Locotenent. Vor allem aber führt uns das II. Buch ein in Charakter und Denkart zweier Männer, die bald um den Besitz Jenatschs

---

*) Worte Meyers: „Mein Erstling ‘Huttens letzte Tage’“, siehe K. E. Franzos, Die Geschichte des Erstlingswerks. Leipzig. 8°. (1894). S. 24.

streiten sollten. Es sind zwei entgegengesetzte Welt- und Lebensanschauungen, die sich in Grimani, der Verkörperung venetianischer Staatsklugheit, und dem Herzoge Heinrich Rohan, dem makellosen Ehrenmann und Kalvinisten, gegenüberstehen. Wer von beiden wird in diesem Wettbewerbe um das Leben Jenatschs siegen? Wer mit seinem Urteil über den rätselvollen Bündner schließlich recht behalten? Das sind Fragen, deren erste im II. und deren zweite im III. Buche beantwortet wird. Und an alledem hängt fortan Bündens Geschick, Bündens Freiheit: von Jenatschs Person ist sie von nun an untrennbar. Der Anschluß der Katholiken an Österreich-Spanien (I. Buch) hatte dem Lande nur Fluch und Sklaverei gebracht; wird der Anschluß an Frankreich Bünden zum Segen ausschlagen? Darum dreht sich von diesem Augenblick an alles. In einem engen Kreise von Personen, die durch Stellung, Charakter und Geist hervorragen, gehen die Konflikte vor sich, wenig geräuschvoll und im verschwiegenen Hause; auch die Künste der Diplomaten spielen mit herein.

Ziel der Handlung ist die von Jenatsch leidenschaftlich erstrebte Vereinigung mit Rohan — Hemmung: der Versuch Grimanis, diese Verbindung zu hindern und Jenatsch zu beseitigen. Daneben tritt das Verhältnis Jenatsch-Lucretia in den Vordergrund; es verwickelt sich. In Lucretias Seele ringen von nun an Liebe und Haß um die Obmacht, denn Lucretia erfährt, daß der heißgeliebte Jürg, den sie zum Rächer für ihren ermordeten Vater aufrufen wollte, selbst der Mörder ist. Aus dem Zwist der Pflichten und Gefühle, der hieraus entsteht, löst sie erst das Schlußkapitel des III. Buches.

Entsprechend der zwiefachen Aufgabe, die der Dichter sich stellt, erhebt sich die Handlung des II. Buches zu zwei nahe aneinanderliegenden Höhepunkten, gleichsam einem Doppelgipfel: der Szene mit Lucretia und der Gefangennahme Jenatschs, beide im 5. Kapitel. Die Lösung Jenatschs aus letzterer bedarf der Vorbereitung durch das 6. Kapitel, ehe sie im 7. vor sich geht. Lucretia und Jenatsch werden dann erst im III. Buche wieder zusammengeführt.

In beiden Konflikten, dem Wettstreit zwischen Grimani und Rohan, wie in den Herzenskämpfen der Lucretia fällt die Entscheidung zugunsten Jenatschs, so daß dieser sich seiner großen Aufgabe, der Befreiung Bündens, im III. Buche widmen kann.

Technisch gesprochen, verteilen sich die sieben Kapitel des II. Buches nahezu gleichmäßig auf Zwischengeschichte, Exposition und Handlung. Die Zwischengeschichte — nicht mit der Vorgeschichte zu verwechseln! — umfaßt alle Begebenheiten, die zwischen dem I. und II. Buche liegen, einen Zeitraum von 13 Jahren. Exposition nenne ich, was innerhalb des II. Buches selbst zur Klarlegung der Vorgänge eben dieses Buches ausgeführt wird, was also nötig ist, ehe die Handlung selbst sich weiterspinnen kann. Zwischengeschichte und Exposition beanspruchen die Kapitel 1, 2, 4 und 6; die Handlung die übrigen: 3, 5 und 7.

Das II. Buch wickelt sich äußerst rasch, nämlich binnen 36 Stunden, ab. Was in Kapitel 1—5 vor sich geht, geschieht alles an dem nämlichen Tage, Anfang 1636, und zwar Kapitel 1—3 am Vormittag, Kapitel 4 in der Zeit von Mittag bis Abend, Kapitel 5 am Abend des ersten, dagegen Kapitel 6 und 7 am Vormittag des zweiten Tages. Gegen die Mittagszeit dieses Tages ist alles gelöst, Jenatsch befreit und in des Herzogs Diensten.

Wie kommen alle Beteiligten in Venedig zusammen? Darüber belehren uns hauptsächlich die Gespräche zwischen Fausch und Wertmüller, sowie Fausch und Jenatsch (Kapitel 1 und 2), der Brief, den Wertmüller im Gespräche mit Jenatsch — hier begegnen diese sich zuerst! — mitteilt (4. Kapitel), endlich Lucretias Bericht (5. Kapitel). Eine neue Persönlichkeit ist Grimani, der bisher nicht erwähnt wurde. Wir haben ihn uns zu denken als früheren venetianischen Gesandten in Bünden und am Hofe Jakobs I. in London. Von Bünden her kennt und haßt er Jenatsch; von Zürich her ist er mit Waser befreundet: er war dort sein Gast, wie hier Waser der seine ist. Grimani ist zum Provveditore, also zum Leiter des Kriegswesens aufgestiegen und Jenatschs direkter Vorgesetzter geworden. Denn nach

seinem Dienste in Deutschland (vgl. Kapitel 4) ist Jenatsch in venetianische Kriegsdienste getreten (Kapitel 2). Seine Hoffnung, hier dem Befreiungswerk seiner Heimat, das er nie aus den Augen verloren, näher zu sein, hat ihn nicht betrogen, denn der Herzog Heinrich Rohan weilt in Venedig, um die von Richelieu nunmehr beschlossene Bündener Heerfahrt vorzubereiten. Seit drei Monaten steht Jenatsch mit ihm in gelehrtem militärischen Briefwechsel und brennt vor Begierde, aus dem Dienst Venedigs in den Rohans überzutreten; in einem Monat läuft seine Verpflichtung gegen Venedig ab. Zum Zwecke von Verhandlungen mit Rohan und Grimani weilt auch Waser in Venedig als Vertreter der Frankreich wie Venedig befreundeten Republik Zürich. Lucretia endlich, die nach ihres Vaters Ermordung Kloster Monza verlassen und in Mailand unter dem Schutze ihres Oheims — Rudolf Plantas Vater — und des Gubernatore Serbelloni gelebt hat, wird durch einen Vorfall, den sie bittet (5. Kapitel) dem Herzog Rohan verschweigen zu dürfen, den wir aber schon durch Wertmüller (4. Kapitel) erfahren haben, veranlaßt, Mailand zu verlassen. Sie wendet sich nach Venedig, um von Rohan einen Freibrief zur Rückkehr in ihre Heimat zu erlangen, wo sie die Herausgabe des Familiengutes Riedberg betreiben will.

In seinem Bestreben, Jenatschs Vereinigung mit Rohan zu hintertreiben und den verhaßten Bündner überhaupt verschwinden zu lassen, kommt dem Grimani ein merkwürdiger Zufall zu Hilfe, das Duell Ruinell-Jenatsch, welches sich unmittelbar vor Beginn des II. Buches zugetragen hat. Dieser in den Verlauf des Buches tief eingreifenden Angelegenheit hat der Dichter die sorgfältigste Behandlung angedeihen lassen. Das Duell stellt Jenatschs Zukunft eine Zeitlang ernstlich in Frage und hält uns durch das ganze Buch hindurch in lebhafter Spannung. Wir erfahren zunächst (2. Kapitel) den Verlauf des Duells aus Jenatschs Munde, der ihn Fausch berichtet. Da Ruinell Jenatschs Vorgesetzter war, sein Oberst, ist Jenatsch durch die Tötung Ruinells nach venetianischem Gesetz dem Tode verfallen. Dann kehrt die Sache in dem wichtigen

6. Kapitel im Gespräch zwischen Grimani und Waser wieder, endlich nochmals im 7. Kapitel, wo beide den Fall Rohan vortragen. Auf großen Umwegen erst erreicht Waser im 6. Kapitel die Besprechung dieser Angelegenheit mit Grimani, die ihm als die seines Freundes sehr am Herzen liegt. Hier wird uns nun das Duell vorgeführt in der Beleuchtung zweier Augenzeugen, aus denen Waser seine den Tatsachen vollkommen entsprechende Auffassung sich bildet, endlich aber in der künstlichen, heimtückischen Deutung Grimanis, einem Meisterstück raffiniert-jesuitischer Auseinandersetzung, die dem ehrlichen Waser geradezu Grauen einflößt. Es ist kein Zweifel, daß der Dichter mit dieser durch und durch unsittlichen Auffassung der Sache durch Grimani die damals bei allem äußeren Glanze innerlich schon morsche Republik Venedig kennzeichnen wollte. Deshalb durfte auch Grimani dem edlen Herzog gegenüber nicht recht behalten und Jenatsch mußte den Händen des Provveditore entwunden werden. Mit feiner Menschenkenntnis leitet aber der Dichter die für Jenatsch glückliche Lösung nicht einzig und allein daraus ab, daß Grimanis Auslegung des Duells Ruinell-Jenatsch im Grunde unsittlich ist. Was den Herzog mit zur schnellen, energischen Entscheidung, Jenatsch für sich zu verlangen, drängt, ist die unzarte Berührung des wunden Punktes in Rohans Stellung zu Richelieu — eine Taktlosigkeit von seiten Grimanis, gegen die sich Rohan sehr empfindlich zeigt. Freilich hatte damit der durch Haß geschärfte Blick des pessimistischen Grimani eine Wahrheit erkannt, an der Rohan noch zugrunde gehen sollte. Tatsache ist es, daß, wie das III. Buch beweist, Grimanis Urteil sowohl über Jenatschs schlimme Seiten, wie über Rohans Stellung zur französischen Regierung sich als zutreffend erwies.

* * *

So treten wir denn wohlvorbereitet an die entscheidende zweite Romanhälfte heran, das III. Buch „Der gute Herzog". Es setzt einige Monate nach dem Schluß des II. ein, Sommer 1635 und endet Februar 1639. Die inhaltliche Gliederung

dieses Buches war schon S. 5 berührt; vom technisch-künstlerischen Gesichtspunkte aus haben wir hier drei große Abschnitte in der Handlung zu unterscheiden, nämlich:

1. in Kapitel 3—6: Zuspitzung des Verhältnisses Rohan-Jenatsch bis zum Gedanken des Verrats bei letzterem, Thusis, Oktober 1636; die vier Kapitel spielen an einem Tage;

2. in Kapitel 8—10: Ausführung des Verrats und erzwungener Abzug der Franzosen aus Bünden, Chur, vom 19. März 1637 bis zum 5. Mai 1637;

3. in Kapitel 13—15: Schlußdrama, Jenatschs und Rohans Tod in Beziehung zueinander nebst den unmittelbar vorhergehenden Umständen. Mit Ausnahme einiger Seiten vom 13. Kapitel spielt sich wiederum alles an einem Tage ab, im Februar 1639 zu Chur. Der Tod Rohans bei Rheinfelden, als unmittelbar vorhergehend gedacht, wird kurz vor Jenatschs Ermordung bekannt.

Vor und zwischen diese Gruppen fügen sich die übrigen Kapitel überleitend und vorbereitend ein. Kapitel 1 füllt die Zeit zwischen Buch II und III aus; es bringt Jenatsch und Lucretia, die II, 5 feindlich auseinandergegangen waren, wieder zusammen, was für den Fortgang der Handlung unerläßlich ist. Kapitel 2 ermöglicht die in Kapitel 3—6 entwickelte erste Haupthandlung: im Veltliner Feldzuge und bei der Annahme der Thusner Artikel durch die Bündner wird Jenatsch Rohans rechte Hand und gewinnt zugleich eine unbeschränkte Macht über sein Volk. Ohne beides sind die Vorgänge der ersten großen Gruppe unmöglich. Die Ereignisse von Kapitel 7 und Kapitel 11 laufen parallel und sind gleichzeitig zu denken: Winter 1636 auf 1637. Das erstere schildert, wie Jenatsch in Chur das Netz um Rohan immer enger zusammenzieht, Kapitel 11, wie Lucretia zur selben Zeit in Mailand für Jenatsch mit Serbelloni verhandelt, um die Mitwirkung Österreich-Spaniens bei der zweiten Haupthandlung, der Gefangennahme Rohans und dem Abzug der Franzosen, zu sichern. Denn dieser letztere wäre natürlich nicht erfolgt, wenn das im

Veltlin zurückgebliebene Heer Rohans nicht im Süden und Osten durch feindliche Übermacht bedroht worden wäre. So wird Lucretias Geschick unlöslich mit dem Jürgs verknüpft; sie nimmt, hochherzig patriotisch gesinnt, tätigen Anteil an der Befreiung ihres Vaterlandes, aber sie trägt dafür auch einen Teil des Fluchs, der auf Jenatsch fällt, indem sie sich als Mitschuldige am Verrat des Herzogs Rohan fühlt. Nicht minder unentbehrlich ist Kapitel 12 für den Schluß. Um die Früchte des Verrats an Rohan zu ernten, das heißt, dem schwergeprüften Bündner Lande dauernd Freiheit und Frieden zu sichern, muß Jenatsch noch in eigner Person mit dem Vertreter Österreich-Spaniens, dem Gubernatore Serbelloni, verhandeln. Er ist auf schwierige Kämpfe mit dem verschlagenen Diplomaten gefaßt, deshalb hält er, um sein patriotisches Ziel zu erreichen, sich dazu bereit, im Notfalle einen letzten Trumpf gegen Serbelloni auszuspielen: seinen Übertritt zum Katholizismus. Dieser Glaubenswechsel geht also dem 12. Kapitel (Sommer 1638) unmittelbar voraus. Es kommt, wie Jenatsch vermutet. Die Hartnäckigkeit Serbellonis nötigt Jenatsch, von seinem letzten Mittel Gebrauch zu machen. Seine Bekehrung, so führt der Bündner aus, sei jenseits der Pyrenäen wie diesseits derselben sehr gut aufgenommen worden, und Frankreich sei zu einem neuen Bündnis mit Bünden bereit, wenn der Gubernatore nicht nachgebe. Diesem drohe aber dann die Ungnade Seiner Apostolischen Majestät, deren Ohr er Jenatsch, jetzt durch geistliche Vermittlung zu finden wisse: eine Anspielung auf den Beichtvater des Habsburgers. Darauf war Serbelloni nicht gefaßt. Der Leidenschaftlichkeit Jenatschs, die alle Schranken diplomatischer Sitte niederreißt, und seiner Drohung gegenüber, die Jenatsch imstande wäre auszuführen, gibt der geschmeidige Diplomat nach. Bündens Freiheit wird verbrieft und besiegelt — zugleich aber auch Jenatschs Tod! Denn die Schmach eines so brutalen Druckes von seiten dieses verhaßten Emporkömmlings vermag der verwöhnte spanische Edelmann nicht zu verwinden; er beschließt bei sich: Jenatsch muß sterben.

So sehen wir kurz vor dem Schlußdrama (Kapitel 13—15) Jenatschs Tod wohlvorbereitet. Nicht nur die Privatrache des Geschlechts Planta, vertreten durch den alten ehrlichen Lucas und den feigen Rudolf, den Jenatsch sich mehr und mehr zum Feinde macht, arbeitet darauf hin, sondern auch spanischer Einfluß. Und was dem Befreier Bündens sonst schützend zur Seite stand, die Liebe seiner Landsleute und Parteigenossen, hat sein unheimlich dämonisches und herrisches Wesen verscherzt. Schon empfindet man seine Größe als drückend und sehnt sich nach Befreiung von dieser Last; die Zahl seiner Feinde mehrt sich. Jenatsch soll als Opfer einer Verschwörung fallen.

Und doch wäre der Mordplan mißglückt, hätte nicht die Kunde von des edlen Rohan Tode verhängnisvoll eingegriffen. Denn in dem glänzenden Feste, umgeben von den Vertretern der Regierung, wäre Jenatsch den Mordwaffen elender Meuchler kaum zugänglich gewesen. Aber der Schmerz über Rohans, des christlichen Ritters, Ende erstickte die Festesfreude; im Kummer um den Toten vergessen die Churer des Lebenden und versagen ihrem Befreier sein Freudenfest. Dieser jähe Glückswechsel ergreift uns tief. Auf dem Gipfel seiner Macht sieht sich Jenatsch plötzlich vereinsamt, verlassen. Der, den er als unbrauchbares Werkzeug schnöde beiseite geworfen hatte, erweist sich im Tode mächtiger als er, der Lebende, der allmächtige Diktator Bündens an seinem höchsten Ehrentage: jenem öffnet sich das Herz des Volkes, diesem verschließt es sich. Welch bittere Lehre für Jenatsch; welche Sühne für den Verrat, welche ausgleichende Gerechtigkeit, die machtvoll über allem Irdischen waltet!

Nur einen Trost hat das liebedürstende Herz des scheinbar Verhärteten, eine verläßt ihn nicht, Lucretia, deren Leben in Liebe und Haß so seltsam an das seine gekettet ward. Dieser eine Trost leuchtet in die düstere Mordszene hinein, denn Liebe ist es doch, was Lucretia die Hand führt, als sie, „wie im traumhaften Entschlusse“ das Mordbeil hebt und das teure Haupt damit trifft. Im Moment höchster Not ist in ihr das

Plantasche Heldenblut erwacht, und Liebe und Sühne zugleich bedeutet der tödliche Schlag (S. 351): „Jürgs Arme sanken, er blickte die hoch vor ihm Stehende mit voller Liebe an, ein düsterer Triumph flog über seine Züge, dann stürzte er schwer zusammen." So rettete sie den Geliebten, den Helden Bündens, „ihren stolzen Aar" vor den Händen feiger Meuchelmörder.

Als Sühne, als notwendiges Schicksal ward auch sein Tod von allen empfunden, deshalb unterbleibt jede Verfolgung der Mörder.

Überblicken wir das Ganze: wie ein kunstvoller Organismus, von einer hohen Kraft und Weisheit geschaffen, so steht der Roman vor uns. Äußerlich wie innerlich ebenmäßig gebaut und reich gegliedert, ordnet sich in ihm das Ganze wie das Einzelne nach Maß und Ziel. In allem herrscht ein Ineinandergreifen, eine Zweckmäßigkeit, wie wir sie nur in einem Organismus, einem Lebendigen, zu beobachten gewohnt sind. Da ist nichts verkümmert, da versagt nichts, auch nicht das kleinste Zwischenglied. Bis in die äußersten Teile hinein flutet und strömt volles Leben. Das Gesetz aber, nach dem das gesamte Getriebe sich in Gang hält, nach dem die Kräfte und Säfte sich regen, offenbart sich nirgend so rein und klar wie in den Charakteren.

II. Jürg Jenatsch als Charakter.

Der wichtigste Charakter der Dichtung ist natürlich Jürg Jenatsch. Seine reckenhafte Gestalt trägt den ganzen Roman. Er ist, so wie er uns hier entgegentritt, durchaus Schöpfung und Eigentum des Dichters. Das lehrt ein Blick auf die Geschichte. Zwar, die einzelnen Taten und Untaten, die wir ihn verrichten sehen, fand der Dichter fast sämtlich in der Geschichte vorgezeichnet; vorgebildet fand er die militärische Bedeutung Jenatschs, vor allem seine überragende Größe als Staatsmann und damit, wie nicht zu verkennen, manchen wichtigen Zug aus seinem kühnen, gewaltsamen, seltsam gemischten Wesen. Georg Jenatsch war tatsächlich der Held und

Befreier Bündens, und wenn wir das zusammenfassende Urteil des Geschichtsschreibers lesen*): ... „daß der bei Lebzeiten wie später noch so maßlos geschmähte und verdächtigte Staatsmann ... sich in Wirklichkeit eben doch große Verdienste um die drei Bünde und damit wenigstens Anspruch auf eine gerechte und unparteiische Würdigung seines einstigen Tuns und Lassens erworben habe ...", wenn wir lesen: Auch seine Landsleute mußten „nach und nach zu der klaren Erkenntnis kommen, daß der Grundzug von Jenatschs Charakter, ungeachtet aller andern ihm anhaftenden schlimmen Eigenschaften, ein starker, fester und unerschütterlicher Patriotismus gewesen ist, der sich weder in guten noch in bösen Tagen, weder in gewöhnlichen noch in kritischen Momenten verleugnet und bis zuletzt in den mannigfachsten Bestrebungen für des Vaterlandes Ehre und Unabhängigkeit betätigt hat", — so finden wir natürlich alles hier Gesagte Zug um Zug im Roman wieder. Aber damit ist auch die Ähnlichkeit zwischen dem geschichtlichen und dichterischen Jenatsch zu Ende. Der geschichtliche Jenatsch ist uns menschlich nicht faßbar. Obwohl uns sein ganzes Leben erzählt wird, obwohl wir erfahren, daß er verheiratet war und bei seinem Tode sein Weib und sechs Kinder hinterließ, erhalten wir nirgend Gelegenheit, ihm ins Herz zu sehen: wir verstehen ihn nicht; sein Charakter bleibt uns nach wie vor ein Rätsel. Und nicht nur uns! Schon seinen Zeitgenossen ging es nicht anders. Der Dichter hat diese Tatsache fein in sein Werk mit hineinspielen lassen. Die Entwicklung Jenatschs seit dem Verrate an Rohan wird zwar vor den Blicken des Lesers enthüllt, aber fast allen Personen des Romans bleibt sie verschleiert. Nur wir wohnen dem Kampfe in Jenatschs Brust (III, 5) bei; nur wir seinen Besprechungen mit Lucretia (III, 6 und 11); nur wir der Mission Lucretias sowie den Verhandlungen Jenatschs mit Serbelloni (III, 11 und 12). Die im Roman Mitspielenden, selbst Waser, werden vor die vollendeten Tatsachen gestellt,

---

*) Ernst Haffter, Georg Jenatsch. Ein Beitrag zur Geschichte der Bündner Wirren. I. Band. Davos. 8°. 1894. S. 400.

und diese bleiben ihnen so rätselhaft wie sie in der Geschichte den Mitlebenden mögen gewesen sein. Daher die Scheu, das Grauen, der Glaube an teuflische Mächte und Künste, der sich leicht einstellt, wo Außerordentliches sich begibt, das der Durchschnittsmensch nicht zu fassen und zu erklären vermag. Aber uns, dem Leser, mußte der Dichter dies alles klarmachen.

Noch eine zweite Aufgabe stellte die Geschichte dem Dichter: wie im Roman, so überragt in der Geschichte Jenatsch alle an seinem Werke Mitwirkenden um ein bedeutendes. Ja so gewaltig ist in der Geschichte der Abstand zwischen ihm und allen andern, auch den edlen Rohan nicht ausgenommen, daß keine Brücke von den übrigen zu diesem Ausnahmemenschen hinüberführt. Die menschliche Unnahbarkeit Jenatschs war nur zu natürlich! Ein solcher Abstand indessen zwischen dem Helden und seiner Umgebung war für die Dichtung unbrauchbar; das hätte ein Mißverhältnis ergeben, in das Einklang nie zu bringen war; auch technisch war so der Roman unmöglich. Hier mußte des Dichters Phantasie schöpferisch eintreten und eine Reihe von Gestalten ersinnen, die von der Menge der Mitgerissenen bezw. der Gegenspieler zu Jenatsch hinanführten, Gestalten, die menschlich wie künstlerisch die in der Geschichte klaffende Lücke ausfüllten. Die wichtigsten dieser Gestalten sind Lucretia und Waser (vgl. S. 7). In hervorragender Weise dienen sie beiden Aufgaben: keine Lücke in der Komposition aufkommen zu lassen und uns den Jenatsch menschlich näher zu bringen, denn beide sind ihm persönlich verbunden.

Dem Jenatsch die Lucretia beizugesellen, war künstlerisch wie menschlich unerläßlich. Künstlerisch, um der alles erdrückenden Wucht der einen Figur ein Gegengewicht zu geben, das ihr halbwegs die Wage zu halten vermag. Sollte die künstlerische Einheit nicht geopfert, das Interesse nicht gespalten werden, so war dies aber nur durch eine weibliche Gegengestalt zu erreichen, und zwar durch eine, die, ohne unselbständig zu sein, in so inniger Beziehung zum Helden stand, daß sich dessen Wesen in ihr abspiegeln konnte. Nur

so geschah der Hauptgestalt kein Abbruch. — Aber auch menschlich war die Gestalt der Lucretia unbedingt nötig. Wie wir sahen, war dem Jenatsch von der männlichen, der bloßen Heldenseite nicht beizukommen, allzuweit trennt er sich in seiner finsteren Größe von allem Herkömmlichen; menschlich war er nur durch die zu fassen, die seinem Herzen nahestehen. Nirgendwo kann man nun den Gewaltigen der Erde so tief in ihr Innerstes blicken, als in ihren Beziehungen zum weiblichen Geschlecht, in der Liebe. Denn hier geben sie, wie alle Menschen, sich, wie sie wirklich sind; hier fällt auch der letzte Schleier von ihrem Wesen.

Was den Jenatsch des Romans betrifft, so spricht seine Liebe zu Lucretia stark für ihn. Die Partien, die von beider Liebe handeln, gehören nicht nur zu den schönsten Teilen der Dichtung, sondern diese Liebe ist auch die idealste und reinste Seite an Jenatschs Wesen: nirgend veranlaßt sie eine Untat. Wir sehen diese Zuneigung sich entwickeln aus der Freundschaft der Jugendgespielen im Riedberger Schloßgarten, aus der reizenden Szene im Schulzimmer zu Zürich. Später kämpft Jenatsch gegen diese Neigung zur Tochter des katholischen mächtigen Planta an; sie schien ihm, dem armen Prädikanten und protestantischen Parteiführer, hoffnungslos; er wollte nicht in den Banden eines Kindes und noch dazu einer Planta liegen, trotzig „machte er ein Ende“, indem er die sanfte Lucia heiratete. Aber diese wird bald von seiner Seite gerissen. Weit bringt das Leben Jürg und Lucretia auseinander; furchtbar tritt der Mord des Vaters zwischen sie. Aber in den beiden gereiften und vom Leben geprüften Menschen, die eben durch ein seltsames Geschick wieder zusammengeführt sind, bricht sich das tiefe, lang verhaltene Gefühl der Liebe mit elementarer Wucht Bahn, als sie auf dem Bernardin, wie einst, zusammen aus dem Silberbecherlein trinken: eine Szene von herzbewegender Wahrheit und Schönheit! Wie Jenatsch Lucretia liebt, sieht man daraus, daß er sie an seiner Statt zum Unterhändler bei Serbelloni bestimmt. So hoch stellt er ihre Verschwiegenheit, Klugheit und Festigkeit, so unbeschränkt

ist sein Vertrauen zu ihr, daß er mit diesem Amt des Vaterlandes Geschick in ihre Hände legt; und dieses Vertrauen täuscht sie nicht. Mit der Entwicklung seines ganzen Wesens steigert sich auch Jenatschs Liebe zu Lucretia ins Maßlose und flößt der weiblich fein Empfindenden banges Grauen ein. Auch die letzte Schranke, die das Blut des Ermordeten zwischen den Liebenden aufgerichtet, will Jürg vermessen niederreißen. Aber ehe Lucretia die Flucht über die Klosterschwelle als letzten Schutz vor dem begehrlich Andrängenden erwählen kann, treibt sie die Liebe an Jenatschs Seite in seiner Todesstunde. Man beachte, Jenatsch fällt, ohne seine Vereinigung mit Lucretia erreicht zu haben. Der Dichter durfte es aus sittlichen Gründen nicht anders fügen. Das Tragische, was für Jenatsch in dieser Sühne liegt, ist, daß dies das einzige seiner Lebensziele ist, das er nicht erreicht: die Beseligung, die den Liebenden ihre Vereinigung gewährt, blieb ihm versagt. Aber eine Gewißheit schöpfen wir aus diesem Verhältnis: wer so liebt und geliebt wird, ist kein Verworfener. Seine Natur ist von Haus aus auf das Gute, Edle, Hohe gerichtet. Und so vermögen wir auch an die Echtheit dessen zu glauben, was den Ur- und Untergrund von Jenatschs Wesen als Bündner bildet, seine grenzenlose Liebe zum Vaterlande.

Die Liebe zu seinem Volke und seiner Heimat füllte in der Tat Jenatschs ganzes Wesen aus; für sie setzte er alle Kräfte ein. Diese Liebe ermattete nie. Mit eiserner Ausdauer verfolgte sie ihr Ziel: die Unabhängigkeit und Freiheit Bündens — selbst dann, wenn Jenatsch andern Aufgaben nachzustreben schien, verlor er diese, seine höchste, nicht aus den Augen. Sie machte ihn zu jedem noch so schweren Opfer fähig. Dafür entsagte er seinem geistlichen Berufe und griff zu den Waffen, dafür führte er daheim und in der Fremde das Schwert, dafür ward er zum leidenschaftlichen Parteimann, der auch vor einem Morde nicht zurückschreckte, zum Krieger und Diplomaten, dafür nahm er, wenn auch nicht ohne schweren inneren Kampf, den Namen eines Verräters

und den noch verhaßteren eines von seinem Glauben Abtrünnigen auf sich; dafür opferte er alles auf, was das Leben des Menschen angenehm machen und verschönern kann: ruhigen Lebensgenuß, persönliches Glück, Gewissensfrieden, an deren Stelle er Unrast, Friedlosigkeit und Haß auf sich lud. Es spricht für Jenatschs Herz, daß nicht Ehrgeiz, Ruhmsucht und Begierde sich auszuzeichnen ihn, den jugendlichen Prädikanten, zur Politik führte, sondern Mitleid mit dem Volke, welches er unter den Verhältnissen unsäglich dulden sah (S. 57), und daß er am Abschluß seiner Laufbahn, in den Verhandlungen mit Serbelloni sich zu demselben Standpunkt bekennen durfte (S. 306): „Als ich Bünden hieherkommend verließ, strömte im Dorfe Splügen das Volk zusammen und flehte mich unter Tränen an, ihm den Frieden heimzubringen. Und „„mich jammerte des Volkes““ wie geschrieben stehet .... Ich aber hob mich in den Bügeln, reckte vor allem Volk die drei Eidfinger aus und schwur, daß es durch das Gebirge tönte: „„Ich rette Bünden, so wahr mir Gott helfe! Und müßte ich Spanien und Frankreich wie zwei Rüden aneinander hetzen. ...““ In Venedig, wo Rohan die Heerfahrt nach Bünden rüstet, will sich Jenatsch ihm feurig nähern: „Himmel und Hölle", so ruft er (S. 113) Fausch entgegen, „scheiden mich nicht von den Geschicken meiner Heimat, und diese liegen jetzt in den Händen des Herzogs!" Als ihm später plötzlich klar wird, daß der Herzog, obwohl dem Ziele scheinbar nahe, nicht die Kraft hat, es zu erreichen; als er durchschaut, daß Richelieu den Herzog opfern will, daß Bünden also „nie frei werden" sollte und das Ziel seines Lebens ihm plötzlich entrückt, ja vor ihm versunken schien, — wie ringt und kämpft da Jenatsch mit sich, ehe er sich zu dem furchtbaren Auswege des Verrats an dem inniggeliebten und verehrten Herzog entschließt, freilich dem einzigen Auswege, der sich ihm öffnete! Nicht ohne tief ergriffen zu werden, liest man das 5. Kapitel des III. Buches, das diesem Seelenkampfe gewidmet ist. Man beachte besonders S. 225 und 226. Ferner die entscheidenden Stellen S. 227, 228 und 232: „Es ward ihm schwer zu

brechen mit der ganzen Vergangenheit. Er wußte, daß er sich selbst in seinen Lebenstiefen damit zerbrach." Nicht anders, als er Lucretia für die Verhandlungen mit Serbelloni zu gewinnen sucht (S. 243): „... Wenn ich nicht meine Vergangenheit zerstöre und mein altes Ich von mir werfe, so kann ich nicht meines Landes Erlöser sein und Bünden ist verloren." Noch ein zweites Mal mußte er diesen Kampf kämpfen, als er den Glauben seiner Väter aufgab und katholisch wurde. Diesen Kampf führt uns der Dichter nicht vor; aber die einleitenden Worte zu jenem ersten Ringen mit sich sind bezeichnend genug (S. 225): „Er verabscheute die Möglichkeit, während dieses Seelenkampfes irgendeinem Menschen Rede stehen zu müssen." Jenatsch war eben gewohnt, dergleichen in seinem Innern allein abzumachen, wie denn überhaupt seine Art eine verschlossene war, die nicht liebte, von dem, was in ihm vorging, viele Worte zu machen. Wir kennen diese Eigenart schon aus der ersten plötzlichen Verwandlung seines Wesens (S. 91) nach den Ereignissen von Berbenn, wo Jenatsch sogar seinem „Herzenswaser" rätselhaft und wie „zu Stein geworden" vorgekommen war.

Daher hat Jenatsch auch auf Serbellonis heuchlerische Bemerkung über seinen Glaubenswechsel nur die kurze Abweisung (S. 303): „Leicht oder hart — genug — es ist getan!" Wohl aber entringt sich seiner Brust beim letzten kurzen Zusammensein mit dem alten Freunde Waser, kurz vor seiner Ermordung, ein vielsagendes Wort (S. 335): „Jenatsch ergriff die Rolle, welche Bündens Rettung enthielt, hob sie gegen Waser empor und rief: „Teuer erkauft!""

Nichts kam dieser Vaterlandsliebe an Leidenschaft und Furchtbarkeit gleich, wenn sie, die sonst in seinem Innern gebändigte, durch eine verächtliche Bemerkung über Bünden gereizt, „plötzlich in ihrer Wildheit" hervorbrach! Selbst Rohan scheut diesen Augenblick und sucht ihn zu vermeiden (S. 218/19) und Serbelloni fühlt sich dieser ihm unverständlichen Aufwallung gegenüber hilflos und erschreckt (S. 307). Wir dürfen es Jenatsch nicht verargen, wenn er, sich dieser heilig gehüteten

Flamme seines Innern bewußt, über Rudolf Plantas Verworfenheit in die Worte ausbricht (S. 284): „O Schmach, von einem solchen Schurken zu seinesgleichen gezählt zu werden!“ Und wohltuend berührt es, daß der kluge Waser mit richtigem Blick diesen Grundzug in Jenatschs Natur herausfindet und gegen Sprecher vertritt (S. 327): „In einem Stücke wenigstens überragt Georg Jenatsch unsre größten Zeitgenossen — in seiner übermächtigen Vaterlandsliebe. Wie ich ihn kenne, so strömt sie ihm wie das Blut durch die Adern. Sie ist der einzige überall passende Schlüssel zu seinem vielgestaltigen Wesen ...“

* * *

Indessen hätte die glühendste Vaterlandsliebe allein Jenatsch nie zum Ziele geführt, wäre ihr nicht eine geniale Veranlagung beigesellt gewesen. Diese Genialität äußert sich vorwiegend auf drei Gebieten. Jenatsch überragt an geistiger Bedeutung alle Personen des Romans ohne Ausnahme. So weit sieht niemand, so tief blickt keiner; Verhältnisse und Personen stehen vor seinem Urteil mit seltener Klarheit. Daß er sich in der Entwicklung von Menschen oder Verhältnissen geirrt, daß er bei seinen Erwägungen einen Umstand von Bedeutung übersehen hätte, kommt im Roman nirgends vor. Wie erstaunlich er die Zukunft durchschaute, wie deutlich sie kommen sah, wurde schon wiederholt belegt. Daher sein militärischer und vor allem sein staatsmännischer Scharfblick, die unerhörte Kühnheit seiner Pläne! Dann aber offenbart sich seine Genialität auch auf dem Gebiete des Willens und Charakters. Unbeugsam verfolgt er den einmal als richtig erkannten Weg. Wie beherrscht er sich und andre! Das letztere führt uns auf die dritte Seite seiner Genialität, auf den beispiellosen Zauber seiner Persönlichkeit; diese setzte er, um sein Ziel zu erreichen, niemals umsonst ein.

Wenn Jenatsch als Knabe in der Schule einen fast schläfrigen Eindruck machte (S. 41), wenn Waser und andre dort vorteilhaft von ihm abstachen, so widerspricht das dem keineswegs. Die glänzenden Fähigkeiten seines Geistes traten eben erst später zutage. Doch lag bereits in dem träumerischen,

verschlossenen Knaben der trotzige Starrsinn, der den **künftigen** Herrscher verriet. Schon der Knabe macht seinen **Willen über** andre geltend. An sich will es nicht viel besagen, **daß** er Lucretias Beschützer wird; aber auch der tückische Rudolf **Planta** erkennt Jürgs Macht willig an: bei der tollkühnen **Probe seines** Mutes (S. 21) hatte Rudolf nicht gewagt, den Verwegenen **in** die Tiefe stürzen zu lassen. Ebenso zwingt der 16- bis 17**jährige** Herrn Pompejus Planta seinen Willen auf, als er **Lucretia** das Silberbecherlein bietet, und Plantas derber **Einwand** „Ist der Junge toll?“ bleibt wirkungslos. Hier wie dort **mußte** der Erfolg Jenatschs Selbstbewußtsein und Selbst**vertrauen** stärken. Und so bleibt denn auch beides, der Glaube **an** sich selbst und der Erfolg ihm treu, in höchst auffälliger Weise z. B. bei dem gewagten Eindringen in die katholische **Kirche** zu Berbenn.

Wer seine Umgebung in so hervorragender Weise **beherrscht**, beherrscht auch sich selbst. Auf einige Beweise seiner **Selbst**zucht sei hier noch hingewiesen. Dem leidenschaftlichen Ruinell gegenüber (S. 111) bewahrt Jenatsch vollkommene Ruhe und Würde; als Wertmüller (S. 137) von Lucretias heldenhafter Tat in Mailand berichtet, verrät Jenatsch mit keinem Wort, wie tief ihm diese Nachricht geht; in Thusis (S. 216) läßt er wohl gegen den Locotenenten seine Ungeduld sehen, aber nicht gegen Rohan; auch bei den Verhandlungen mit Serbelloni (S. 307) gewinnt er die Macht über sich schnell wieder; ganz besonders natürlich übt er Selbstbeherrschung, als er Rohan in Chur durch seine Dienstwilligkeit und Schmeichelei umstrickt, bis die Vorbereitungen zum Gewaltstreich gegen den Herzog beendet sind. Hier zeigt sich Jenatsch als ein Meister der Verstellung. Mit diesen wie mit andern bösen und guten Eigenschaften hat der Dichter ohne allen Zweifel Jenatsch als entschiedenen Rassenmenschen, als einen **Bündner** in höchster Steigerung hinstellen wollen. Nicht umsonst versetzt er ihn in den Thusner Szenen unter eine Schar von Volksgenossen, aus denen sich mehrere scharf gezeichnete Köpfe wie Volkstypen herausheben. Sie bezeugen die Richtigkeit von Rohans, des

edlen Optimisten Urteil über das „nordisch mannhafte und zugleich südlich geschmeidige Volk“, ein Ausdruck, den die scharfe Zunge Wertmüllers in die deutlichere Bezeichnung übersetzt: „nordisches Phlegma und südliche Verschlagenheit“. In der Tat, auch die übrigen im Roman vorkommenden Bündner kann man von dieser Charakteristik nicht ausnehmen: z. B. den täppischen, bramarbasierenden Guler, den schweigsamen feinen Grafen Travers, und den Pater Pankraz, dessen Doppelzüngigkeit Jenatsch (S. 70) lachend entschuldigt.

Dennoch gehen die zwei scharfsichtigsten Beobachter, die der Roman neben Jenatsch aufweist, in einem wichtigen Punkte der Beurteilung des merkwürdigen Bündners fehl. Grimani wie Wertmüller sprechen dem Jenatsch jegliche Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit ab; sie halten seine Ausbrüche von Gefühl, Leidenschaft, Begeisterung wie Herzlichkeit für Maske, für wohlberechnete Komödie. Darin irren sie gewaltig und müssen sie irren, weil ihnen selbst der göttliche Funke der Begeisterung gänzlich fehlte.

Gerade die Tiefe und Übermacht des Gefühls, die Wucht der Leidenschaft, das Unberechnete, Vulkanische der Begeisterung — was an Jenatsch öfters völlig unvermittelt zutage trat — sind Beweise seiner seelischen Größe. Die plötzlichen Ausbrüche seines Empfindens oder Denkens kommen unleugbar aus seinem Innern, sind durch und durch echt, so gleich das erstemal, als wir Jenatsch auftreten sehen, sein sonniges „Herzenswaser“, dem bald danach (S. 53) die „Faustrechtsmanieren“ und der bezeichnende Ausdruck folgen: „nicht wahr, meine verwünschte Hitze!?“ Man denke an seine Begeisterung für Gustav Adolf, an seine großartigen Anschauungen über die Menschwerdung eines Volkes und die Macht einer Persönlichkeit, an seine Zornes- und Wutausbrüche gegen Hauptmann Gallus (S. 268), Serbelloni und Rudolf Planta (S. 284). Man vergegenwärtige sich die seltenen aber um so ergreifenderen Zeugen tiefen Empfindens, von dem lauten Weinen über Lucias Tod (S. 78) bis zu dem schmerzlichen Seufzer „Ich bin ein Mann des Unglücks“ (S. 109) und dem noch schmerzlicheren: „Teuer

Was sollte, nachdem er seine Aufgabe hienieden erfüllt hatte, ein solcher Mensch noch auf Erden, wo man ohne beständige Rücksichten auf seine Mitgeschöpfe nicht durchkommen kann? Der alltägliche, gesunde Menschenverstand predigt diese Wahrheit durch den Mund Dr. Fortunatus Sprechers (S. 329). So berührt auch uns Jenatschs gewaltsame Beseitigung wie ein Gebot sittlicher Pflicht. —

III. Die übrigen Charaktere. Schlußbetrachtungen.

Um ihren Führer scharen sich in reicher Abstufung die Seinen:

Da ist vor allem Jenatschs Weib, die sanfte Lucia. Ihr ist im Roman nur eine kurze Spanne Zeit und nur eine Skizze gegönnt, und doch! unauslöschlich prägt sich das Bild des holdseligen Geschöpfes in unsre Seele ein. Wie steht sie in frischer Lebendigkeit und raphaelischer Anmut vor uns: ganz anschmiegende, hingebende Liebe und Aufopferung, ganz Lieblichkeit und Schönheit. Um des geliebten Mannes willen erträgt sie den Haß der fanatischen Ihren, um seinetwillen erleidet sie den Tod. Wohl nie denkt sie an ihre eigne Sicherheit, nur um ihn bangt und sorgt sie. Wie spricht die Wahl dieser zarten, kaum erschlossenen Knospe für den anscheinend so rauhen Jenatsch. Der Dichter hat übrigens das Kunststück fertig gebracht, uns Lucia lebensvoll vorzuführen, ohne daß sie kaum einige Worte äußert.

In Jenatschs Veltliner Amtsgenossen Lorenz Fausch und Blasius Alexander finden wir einen ausgesprochenen Gegensatz verkörpert. Fausch ist ein geschmeidiger Lebenskünstler, der sich stets an die Verhältnisse anzuschmiegen und überall gut durchzukommen weiß. Ein leiser Anklang an Falstaff läßt sich in dem gutmütigen Großsprecher, einer Gestalt voll derben Behagens und Humors, nicht verkennen. Neben diesem Weltkind nimmt sich der bejahrte harte Fanatiker Blasius Alexander wie ein alttestamentlicher Streiter und Recke aus. Die Kraft, Charakterstärke und Freudigkeit, mit der er für

seine Überzeugung den Märtyrertod auf sich nimmt, erwecken Bewunderung. Dennoch fühlt unser Herz wenig für diese düstere Größe, denn es fehlt ihr jeglicher Zug milder, verzeihender und duldender Liebe.

Zur Jenatschgruppe gehört ferner der Amtsbürgermeister Meyer in Chur, ein köstliches Gemisch von Behäbigkeit, Würde und Selbstbewußtsein, von amtlicher Tüchtigkeit und Verlegenheit, wenn ihn etwas Unvorhergesehenes aus dem Konzept bringt, — er ist, wie Fausch, ein Vertreter des Humors in der Dichtung. — Auch der geschickte Kapuziner Pater Pankraz ist eher hierher zu zählen, als zu den Gegnern Jenatschs. Herr Amtsschreiber Heinrich Waser ist mit großer Sorgfalt und äußerst eingehend charakterisiert. Als Musterbild eines begabten und guten Durchschnittsmenschen, der Kopf und Herz auf dem rechten Flecke hat, fehlt es ihm weder an Verständnis für einen Ausnahmemenschen wie Jenatsch, noch sonst an zutreffendem Urteil über Personen und Dinge. Äußerst fleißig, gewissenhaft und unparteiisch, sorgsam geschult und vielseitig gebildet, schwebt ihm als höchstes Ziel sittliche, diplomatische und bürgerliche Reinheit und Tadellosigkeit vor, ohne daß er doch seichter Mittelmäßigkeit huldigt. Ein Grundzug seines Wesens ist ferner eine aufrichtige, an Pietismus grenzende Frömmigkeit und evangelische Überzeugungstreue. Hierin, wie in manch anderm haftet ihm etwas von dem ehrenfesten, nüchternen und kleinstädtischen Wesen seiner Heimatstadt Zürich an. Ihm, dem aufmerksamen Beobachter und fürsichtigen Beamten entgeht auch das Kleinste nicht — und so erklimmt der gewandte, bedächtige, stets zuverlässige und tüchtige Herr Amtsschreiber eine Staffel nach der andern und bringt es bis zum Bürgermeister seines angesehenen Gemeinwesens. Wie Wasers Äußeres stets zierlich, fein und wohlanständig ist, so hat auch in seinem Innern nichts Maßloses Raum; er ist nicht der Mann, den eine große Leidenschaft, sei es eine politische oder menschliche, ausfüllen könnte. Ein unverkennbarer Zug ins Pedantische haftet Waser an und zieht seine sympathische Gestalt leicht ins Humoristische. Äußerst wohl-

verschlossenen Knaben der trotzige Starrsinn, der den künftigen Herrscher verriet. Schon der Knabe macht seinen Willen über andre geltend. An sich will es nicht viel besagen, daß er Lucretias Beschützer wird; aber auch der tückische Rudolf Planta erkennt Jürgs Macht willig an: bei der tollkühnen Probe seines Mutes (S. 21) hatte Rudolf nicht gewagt, den Verwegenen in die Tiefe stürzen zu lassen. Ebenso zwingt der 16- bis 17jährige Herrn Pompejus Planta seinen Willen auf, als er Lucretia das Silberbecherlein bietet, und Plantas derber Einwand „Ist der Junge toll?“ bleibt wirkungslos. Hier wie dort mußte der Erfolg Jenatschs Selbstbewußtsein und Selbstvertrauen stärken. Und so bleibt denn auch beides, der Glaube an sich selbst und der Erfolg ihm treu, in höchst auffälliger Weise z. B. bei dem gewagten Eindringen in die katholische Kirche zu Berbenn.

Wer seine Umgebung in so hervorragender Weise beherrscht, beherrscht auch sich selbst. Auf einige Beweise seiner Selbstzucht sei hier noch hingewiesen. Dem leidenschaftlichen Ruinell gegenüber (S. 111) bewahrt Jenatsch vollkommene Ruhe und Würde; als Wertmüller (S. 137) von Lucretias heldenhafter Tat in Mailand berichtet, verrät Jenatsch mit keinem Wort, wie tief ihm diese Nachricht geht; in Thusis (S. 216) läßt er wohl gegen den Locotenenten seine Ungeduld sehen, aber nicht gegen Rohan; auch bei den Verhandlungen mit Serbelloni (S. 307) gewinnt er die Macht über sich schnell wieder; ganz besonders natürlich übt er Selbstbeherrschung, als er Rohan in Chur durch seine Dienstwilligkeit und Schmeichelei umstrickt, bis die Vorbereitungen zum Gewaltstreich gegen den Herzog beendet sind. Hier zeigt sich Jenatsch als ein Meister der Verstellung. Mit diesen wie mit andern bösen und guten Eigenschaften hat der Dichter ohne allen Zweifel Jenatsch als entschiedenen Rassenmenschen, als einen Bündner in höchster Steigerung hinstellen wollen. Nicht umsonst versetzt er ihn in den Thusner Szenen unter eine Schar von Volksgenossen, aus denen sich mehrere scharf gezeichnete Köpfe wie Volkstypen herausheben. Sie bezeugen die Richtigkeit von Rohans, des

edlen Optimisten Urteil über das „nordisch mannhafte und zugleich südlich geschmeidige Volk", ein Ausdruck, den die scharfe Zunge Wertmüllers in die deutlichere Bezeichnung übersetzt: „nordisches Phlegma und südliche Verschlagenheit". In der Tat, auch die übrigen im Roman vorkommenden Bündner kann man von dieser Charakteristik nicht ausnehmen: z. B. den täppischen, bramarbasierenden Euler, den schweigsamen feinen Grafen Travers, und den Pater Pankraz, dessen Doppelzüngigkeit Jenatsch (S. 70) lachend entschuldigt.

Dennoch gehen die zwei scharfsichtigsten Beobachter, die der Roman neben Jenatsch aufweist, in einem wichtigen Punkte der Beurteilung des merkwürdigen Bündners fehl. Grimani wie Wertmüller sprechen dem Jenatsch jegliche Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit ab; sie halten seine Ausbrüche von Gefühl, Leidenschaft, Begeisterung wie Herzlichkeit für Maske, für wohlberechnete Komödie. Darin irren sie gewaltig und müssen sie irren, weil ihnen selbst der göttliche Funke der Begeisterung gänzlich fehlte.

Gerade die Tiefe und Übermacht des Gefühls, die Wucht der Leidenschaft, das Unberechnete, Vulkanische der Begeisterung — was an Jenatsch öfters völlig unvermittelt zutage trat — sind Beweise seiner seelischen Größe. Die plötzlichen Ausbrüche seines Empfindens oder Denkens kommen unleugbar aus seinem Innern, sind durch und durch echt, so gleich das erstemal, als wir Jenatsch auftreten sehen, sein sonniges „Herzenswaser", dem bald danach (S. 53) die „Faustrechtsmanieren" und der bezeichnende Ausdruck folgen: „nicht wahr, meine verwünschte Hitze!?" Man denke an seine Begeisterung für Gustav Adolf, an seine großartigen Anschauungen über die Menschwerdung eines Volkes und die Macht einer Persönlichkeit, an seine Zornes- und Wutausbrüche gegen Hauptmann Gallus (S. 268), Serbelloni und Rudolf Planta (S. 284). Man vergegenwärtige sich die seltenen aber um so ergreifenderen Zeugen tiefen Empfindens, von dem lauten Weinen über Lucias Tod (S. 78) bis zu dem schmerzlichen Seufzer „Ich bin ein Mann des Unglücks" (S. 109) und dem noch schmerzlicheren: „Teuer

erkauft!" Am auffälligsten ist das unmittelbare Übergehen von einem Extrem ins andre, das öfters eintritt, z. B. von der Drohung zur Schmeichelei und Bitte gegenüber Serbelloni (S. 310); es verfehlte seine Wirkung fast nie. Man unterschätze überhaupt nicht die sonnigen Seiten in Jenatschs Wesen, sein kindlich-heiteres Lachen, sein anmutiges Scherzen, sein harmloses Plaudern und fröhliches Schwatzen — ihm standen eben alle Töne und alle in gleicher Ursprünglichkeit zu Gebote.

So erklärt sich denn vollkommen der merkwürdige Zauber seines Wesens, seine wunderbare Macht über die Gemüter. Wo Jenatsch erscheint, da siegt er. Nur selten prallt dieses Mittel wirkungslos ab: über Grimani, Wertmüller, den spanischen Hauptmann mit dem „totenkopfähnlichen" Haupte und den tiefliegenden Augen hat Jenatsch keine Macht.

Nichts Kleinliches ist an Jenatsch zu bemerken. Eigennutz, Rachsucht, Nachträglichkeit sind ihm fremd. Selbst über Beleidigungen und Verdächtigungen kann er ruhig hinweggehen, wenn der Beleidiger ihm gleichgültig ist und sie sein Inneres nicht berühren. So gleiten Wertmüllers Bosheiten und Giftpfeile an ihm ab, ja er zerreißt die Liste der Züricher Bestechlichen, die der Locotenent ihm zeigt, damit sie nicht Unheil stifte. Den Haß des alten Lucas, der je eher je lieber über ihn herfallen möchte, ehrt er ebenso wie dessen Zuverlässigkeit und empfiehlt der Lucretia den „grauen Bären, . . . seine Treue ist alt und seine Tatzen sind noch gefährlich" (S. 247). Nimmt man dazu, daß Jenatsch mit alledem die Tugenden eines Kriegers vereinigte, Mut, Entschlossenheit, Dransetzen der eignen Persönlichkeit, Scharfblick und Geistesgegenwart in der Gefahr, Verständnis für Bedürfnisse und Wünsche des Soldaten wie des Volkes, daß er außerdem an Wissen und Kenntnissen die meisten Personen des Romans überragte, so wird man über die ans Wunderbare grenzenden Erfolge dieses Mannes nicht erstaunen.

Diese Erfolge führten zu einem unbedingten Glauben an sich selbst, ohne den freilich kein geborener Herrscher sein kann.

Aber diese Erfolge und dieser Glaube an sich trieben ihn auch über die Schranken der sittlichen Weltordnung hinaus und machten ihn damit reif zum Untergang.

Die Wendepunkte in Jenatschs Entwicklung sind deutlich genug. Der erste tritt mit den Berbenner Ereignissen und Lucias Tod ein. Durch diesen wird er zu dem Würg- und Racheengel, als der er fortan durch das I. Buch geht. Dann folgt eine lange Schulung in fremden Kriegsdiensten, von der wir nur hören. Im II. Buch ist er der gereifte Soldat. Einen neuen Schritt macht seine Entwicklung erst wieder durch den Verrat an Rohan, der stets jedes Herz empören wird. Als der Judasgedanke in Jenatsch Raum gewinnt, kommt zum erstenmal etwas Unnatürliches und seiner bisherigen Art Fremdes in sein Wesen: er muß mit seiner ganzen Vergangenheit brechen. Der letzte Schritt auf dieser Bahn ist sein Glaubenswechsel; durch ihn wird er aus den Gleisen des Menschlichen vollends hinausgedrängt. Das Unheimliche, Dämonische gewinnt die Übermacht über seine Selbstbeherrschung; er glaubt keiner Selbstzucht mehr zu bedürfen; er meint, seinem Wollen und Tun sei keine irdische Schranke mehr gesetzt. Dieser Umschwung ist es, der die so unglücklich macht, die ihn lieben. Lucretia empfindet, statt des früheren Gefühls der Sicherheit, in seiner Nähe geheime Angst und Grauen, Waser weint in heftigem Schmerz, als er von Jenatschs Glaubenswechsel hört. „Flenne mir nicht, wie ein Weib, Bürgermeister! Was ist denn da Besonderes? Da habe ich noch ganz andre Dinge auf meinem soliden Gewissen" (S. 334). Diese furchtbare Selbstverhöhnung Jenatschs beweist am deutlichsten, daß er hinter sich jede Brücke abgebrochen hatte und seine Rückkehr in menschliche Verhältnisse ausgeschlossen war. Im Grunde genommen liegt also die Verfehlung Jenatschs, die seinen Untergang herbeiführte, weniger in seinen verschiedenen Untaten, als vielmehr in jener Maßlosigkeit und Überhebung, die aus seinen Erfolgen entsprang, jenem titanenhaften Trotz, der vor nichts Menschlichem mehr Halt macht und nichts Göttliches mehr über sich anerkennt.

Was sollte, nachdem er seine Aufgabe hienieden erfüllt hatte, ein solcher Mensch noch auf Erden, wo man ohne beständige Rücksichten auf seine Mitgeschöpfe nicht durchkommen kann? Der alltägliche, gesunde Menschenverstand predigt diese Wahrheit durch den Mund Dr. Fortunatus Sprechers (S. 329). So berührt auch uns Jenatschs gewaltsame Beseitigung wie ein Gebot sittlicher Pflicht. —

III. Die übrigen Charaktere. Schlußbetrachtungen.

Um ihren Führer scharen sich in reicher Abstufung die Seinen:

Da ist vor allem Jenatschs Weib, die sanfte Lucia. Ihr ist im Roman nur eine kurze Spanne Zeit und nur eine Skizze gegönnt, und doch! unauslöschlich prägt sich das Bild des holdseligen Geschöpfes in unsre Seele ein. Wie steht sie in frischer Lebendigkeit und raphaelischer Anmut vor uns: ganz anschmiegende, hingebende Liebe und Aufopferung, ganz Lieblichkeit und Schönheit. Um des geliebten Mannes willen erträgt sie den Haß der fanatischen Ihren, um seinetwillen erleidet sie den Tod. Wohl nie denkt sie an ihre eigne Sicherheit, nur um ihn bangt und sorgt sie. Wie spricht die Wahl dieser zarten, kaum erschlossenen Knospe für den anscheinend so rauhen Jenatsch. Der Dichter hat übrigens das Kunststück fertig gebracht, uns Lucia lebensvoll vorzuführen, ohne daß sie kaum einige Worte äußert.

In Jenatschs Veltliner Amtsgenossen Lorenz Fausch und Blasius Alexander finden wir einen ausgesprochenen Gegensatz verkörpert. Fausch ist ein geschmeidiger Lebenskünstler, der sich stets an die Verhältnisse anzuschmiegen und überall gut durchzukommen weiß. Ein leiser Anklang an Falstaff läßt sich in dem gutmütigen Großsprecher, einer Gestalt voll derben Behagens und Humors, nicht verkennen. Neben diesem Weltkind nimmt sich der bejahrte harte Fanatiker Blasius Alexander wie ein alttestamentlicher Streiter und Recke aus. Die Kraft, Charakterstärke und Freudigkeit, mit der er für

seine Überzeugung den Märtyrertod auf sich nimmt, erwecken Bewunderung. Dennoch fühlt unser Herz wenig für diese düstere Größe, denn es fehlt ihr jeglicher Zug milder, verzeihender und duldender Liebe.

Zur Jenatschgruppe gehört ferner der Amtsbürgermeister Meyer in Chur, ein köstliches Gemisch von Behäbigkeit, Würde und Selbstbewußtsein, von amtlicher Tüchtigkeit und Verlegenheit, wenn ihn etwas Unvorhergesehenes aus dem Konzept bringt, — er ist, wie Fausch, ein Vertreter des Humors in der Dichtung. — Auch der geschickte Kapuziner Pater Pankraz ist eher hierher zu zählen, als zu den Gegnern Jenatschs. Herr Amtsschreiber Heinrich Waser ist mit großer Sorgfalt und äußerst eingehend charakterisiert. Als Musterbild eines begabten und guten Durchschnittsmenschen, der Kopf und Herz auf dem rechten Flecke hat, fehlt es ihm weder an Verständnis für einen Ausnahmemenschen wie Jenatsch, noch sonst an zutreffendem Urteil über Personen und Dinge. Äußerst fleißig, gewissenhaft und unparteiisch, sorgsam geschult und vielseitig gebildet, schwebt ihm als höchstes Ziel sittliche, diplomatische und bürgerliche Reinheit und Tadellosigkeit vor, ohne daß er doch seichter Mittelmäßigkeit huldigt. Ein Grundzug seines Wesens ist ferner eine aufrichtige, an Pietismus grenzende Frömmigkeit und evangelische Überzeugungstreue. Hierin, wie in manch anderm haftet ihm etwas von dem ehrenfesten, nüchternen und kleinstädtischen Wesen seiner Heimatstadt Zürich an. Ihm, dem aufmerksamen Beobachter und fürsichtigen Beamten entgeht auch das Kleinste nicht — und so erklimmt der gewandte, bedächtige, stets zuverlässige und tüchtige Herr Amtsschreiber eine Staffel nach der andern und bringt es bis zum Bürgermeister seines angesehenen Gemeinwesens. Wie Wasers Äußeres stets zierlich, fein und wohlanständig ist, so hat auch in seinem Innern nichts Maßloses Raum; er ist nicht der Mann, den eine große Leidenschaft, sei es eine politische oder menschliche, ausfüllen könnte. Ein unverkennbarer Zug ins Pedantische haftet Waser an und zieht seine sympathische Gestalt leicht ins Humoristische. Äußerst wohl-

tuend dagegen berührt die unwandelbare Liebe und Treue, mit der er an Jenatsch hängt; sie fördert auch Mut und Unerschrockenheit zutage. Ebenso beweist Jenatschs Vertrauen und Freundschaft zu ihm, daß Waser keine unedle und gewöhnliche Natur ist.

Alle übrigen Personen des Romans sind mehr oder minder ausgeprägte Gegenspieler Jenatschs. Wir haben im wesentlichen zwei Gruppen zu unterscheiden, im I. Buch die Planta-Gruppe, im II. und III. Buche die Rohan-Gruppe, daneben noch einige Einzelgestalten.

Allen voran nenne ich Lucretia Planta. Sie steht neben Jenatsch als „ebenbürtige Seele“, seiner würdig und ihm gleich an Größe des Charakters und der Vaterlandsliebe. Ihre Bedeutung für den Roman erhellt zur Genüge aus dem, was bisher über sie gesagt wurde. Wir vervollständigen ihr Bild durch wenige Striche. Wie zwei helle Sterne leuchten die Liebe und Treue des herrlichen Mädchens durch die ganze Dichtung — und doch bleibt Lucretia glücklos. Frühe mutterlos geworden, wächst sie unter der Obhut eines sie herzlich liebenden, geistig bedeutenden aber herrischen Vaters auf, der nicht gewöhnt war, sein wildes Wesen zu zügeln. Dieser Vater wird ihr durch Mord entrissen, und die Anschauungen ihres Hauses wie ihres Volkes legen ihr die Rachepflicht auf. So ist sie in jugendlichem Alter in die Fremde hinausgestoßen und auf sich selbst gestellt. Sie entwickelt sich unter diesen Umständen mehr nach der Seite der Tatkraft und Willensstärke; ihre Gefühle lernt sie in sich verschließen. Liebe- und anschlußbedürftig schmiegt sie sich an den Jugendgespielen und Schützer an, dessen starke Männlichkeit sie deutlich herausfühlt. Er wird ihr zum Heißgeliebten; aber zweimal muß sie ihn verlieren: einmal durch seine Heirat mit Lucia — doch aber bleibt ihm ihre Liebe! — dann, und dieser Verlust trifft sie weit härter, als sie in ihm den leidenschaftlich gehaßten Mörder ihres Vaters erkennt. Den tiefsten Zwist, der ein Menschenherz zerreißen kann, muß sie auskosten. Sie opfert ihre Rachepflicht zunächst der Liebe zum Vaterland. In dem Kampfe ihres Innern

erblaßt vor dem Bilde des in Taten schwelgenden, sich emporschwingenden Helden allgemach die Gestalt des toten racheheischenden Vaters — bis sie, Lucretia heftig erschütternd, von Zeit zu Zeit wieder auftaucht. Sie liebt Jenatsch und doch muß sie ihn fliehen, ja zuletzt ihn töten: fürwahr, ein Leben, bestehend aus einer Reihe bitterer Entsagungen, Kämpfe, Schmerzen. Ein moderner Mensch würde unter solcher Last zusammenbrechen; sie aber tritt uns nirgend als Dulderin, sondern überall nur als Heldin entgegen. Aufrecht und ungebrochen schreitet sie durch all den Kampf, all das Blut; erst als ihr Held tot ist, versagt auch ihr die Seelenkraft. Doch trotz all dieses Heldentums durchbricht sie nie die Schranken der Weiblichkeit. — Zwei kurze Augenblicke nur darf sie die höchste Wonne des Daseins voll genießen, als Weib in der Liebesszene auf dem Bernardin, als Patriotin, wo Jenatsch das Geschick des Vaterlandes in ihre Hand legt. Wie wächst sie da empor (S. 247): „Sie stand neben ihm, nur größer und herrlicher, neu erblüht zu bräunlicher Gesundheit im Hauche ihrer Berge." Über ihrem ganzen Wesen liegt eine Hoheit, vor der selbst Wertmüllers Keckheit achtungsvoll Halt macht; was sie sagt und tut, hat einen Zug ins Große. Der Feigheit und Erbärmlichkeit ihres Vetters Rudolf setzt sie tiefste Verachtung entgegen; aber in der Not wächst ihre Entschlossenheit zum Heldentum empor und zweimal greift sie zur Waffe, einmal um — Goethes Dorothea nicht unähnlich — ihre weibliche Ehre zu schützen, dann aus Liebe und Mitleid, um Jürg in einer Todesnot den Händen elender Meuchler zu entreißen.

Der wichtigste Gegner Jenatschs im I. Buche ist ihr Vater Pompejus Planta. Sein Stolz, seine Vornehmheit, seine geistige Bedeutung sind unleugbar. Nicht nur ist er das unbestrittene Haupt der katholischen Partei, das als solches volle Autorität ausübt, er zeigt auch in der Beurteilung Jenatschs und der Weltlage eine scharfe, aber richtige Auffassung. Wie schlagend charakterisiert er 1620 die politische Stellung des „Winterkönigs", wie sprechend ist jener andre kleine Zug an ihm, daß er unüberbrückbare soziale Klüfte nicht anerkennt

(S. 22). Ganz jener Zeit und seiner Rasse entsprechend tritt er kraftvoll, selbstbewußt, herrisch und gewalttätig auf. Aber seine maßlose Parteileidenschaft verblendet ihn. Ist schon sein Urteil über den Protestantismus ungerecht — er selbst war früher Protestant! — so unterschätzt er erst recht die Kraft und Tiefe der Bündnerischen Protestantenbewegung. Das wird sein Verderben. Denn völlig klar war er sich offenbar nicht über die Tragweite der zwei wichtigsten Handlungen, für die er als Haupt der Partei die Verantwortung zu tragen hatte: den Veltliner Protestantenmord und die Anlehnung an Spanien. Die Schuld, die er damit auf sich lud, war nur durch seinen Tod zu sühnen, wie dies der Volksmund durch den Schiffer Kuri Lehmann (S. 86) unbarmherzig ausspricht. Der Dichter hat sich bemüht, Planta etwas zu entlasten, indem nicht er selbst, sondern der gewissenlose Robustelli der Ausführende ist und natürlich dabei über Plantas Absicht weit hinausgeht. Auch willigt Planta nur ungern, ja schwer und gramvoll in das Blutbad und die dann nötig werdende spanische Hilfe. Beides mildert in der Tat seine Schuld, hebt sie aber nicht auf, und es bleibt bei dem scharfen, aber gerechten Urteil Jenatschs (S. 54): „Stolzer Herr Pompejus, du hast einen Robustell zum Spießgesellen ... tief gesunken!“

Die Plantasche Gruppe ist schnell ergänzt durch den alten Kastellan Lucas, einen wahren Prachtkerl von Ehrlichkeit, Grobheit, Treue und Mut, — und durch sein Gegenspiel Rudolf Planta, den entarteten Sproß eines edlen Heldengeschlechts, der aus seinem Blute nur Rechte und Ansprüche, aber keine Pflichten ableitet.

Wir kommen zu denjenigen Personen des Romans, deren Mittelpunkt der edle Herzog Heinrich Rohan bildet.

Über Rohans Wesen liegt von Anfang an ein Hauch von Schwermut, der helle Freude weder beim Leser noch beim Helden aufkommen läßt. Sein Denken und Tun hat stets etwas Abgeklärtes und Vergeistigtes, aber zugleich etwas Verschleiertes, was auf den tiefsten Grund seines Unglücks deutet. Schon bei seinem Eintritt in die Dichtung wird uns Rohan als ein

losgerissenes und in die Fremde versetztes Stück seines Volkes vorgeführt. Ihm fehlt der Kontakt mit dem mütterlichen Boden, aus dem er seine Kraft sog. Jenatsch, Lucretia, Waser, Wertmüller, Grimani und wie sie alle heißen, haben diesen Rückhalt; sie fühlen die feste Scholle ihrer Heimat, ihrer Sprache und Stammesgenossen unter sich, und diese Scholle nährt und stärkt sie auch da, wo es ihnen nicht bewußt ist. Auch Rohan hatte einst diese Fühlung. Als er Führer der Hugenotten in Frankreich war, hob und stützte ihn das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit mit einem großen, kraftvollen und tüchtigen Teil der Nation. Die Feindschaft gegen die Regierung knüpfte diese Bande der Glaubens- und Stammesgemeinschaft noch fester. Nun war der Friede geschlossen, die Hugenotten ihrem Schicksal und der Regierung überlassen, Rohan außer Landes. Diese Fühlung nach unten, mit den breiten Massen, war damit geschwunden, dafür aber die nach oben nicht eingetreten. Denn wenn auch Rohan gern dem Kardinal Richelieu volles Vertrauen entgegengebracht hätte, — das Umgekehrte war nicht der Fall! Um so brünstiger suchte Rohan dafür Ersatz in seiner tiefen, innigen Frömmigkeit und in seiner mit eifersüchtiger Wachsamkeit gehüteten Ehre und Reinheit. Rohan ist der christliche Ritter ohne Furcht und Tadel in des Wortes höchster Bedeutung, ein Charakter von fast übermenschlicher Makellosigkeit und verklärt-christlicher Milde. Aber freilich, aus dem Holze, welches Helden gibt, Kraftmenschen und Schöpfer neuer Verhältnisse im Völkerleben, war er nicht geschnitzt. Dazu war er zu weich, und so wird dieser edle Stahl — um ein Bild des Romans beizubehalten — doppelt gemißbraucht von Richelieu und von Jenatsch. Der Zwiespalt seiner ganzen Stellung, der seit der scheinbaren Versöhnung mit Richelieu auftritt und sich in Bünden durch Rohans Güte gegen Land und Leute verschärft, zieht den Herzog unrettbar ins Verderben. Rohan ist sich seiner schwierigen Lage bewußt; er kämpft mit aller Macht gegen diese widrigen Verhältnisse an, er hofft, ihrer Herr zu werden, und schmeichelt sich, beim Kardinal und beim König könne der Ruhm seiner

Veltliner Siege die frühere Feindschaft in Vergessenheit bringen; er ist überhaupt so optimistisch wie möglich gesinnt, — aber unterdessen nagt doch immer wieder und je länger je stärker der Zweifel an seinem Innern, gräbt die Furche des Grams auf seiner Stirn tiefer und erschüttert die Gesundheit seiner Seele und seines Körpers. Denn seine schwere Erkrankung in Sondrio, die das falsche Gerücht seines Todes veranlaßt, ist doch nur die Folge davon, daß es ihm fast zur Gewißheit geworden war, daß Richelieu Rohans den Bündnern gegebenes Ehrenwort nicht einlösen wolle. In Thusis, wohin er, kaum vom Krankenlager erstanden, geeilt war, trifft ihn die Kunde, daß die Thusner Artikel nicht bestätigt sind. Dieser Kummer trübt auch die Klarheit seines Geistes; sein Blick ist zu sehr in sein Inneres, auf seinen großen Schmerz gerichtet, um noch deutlich zu sehen, was draußen um ihn vor sich geht. Die Liebe zu Jenatsch und zu den Bündnern, wo er eine neue Heimat zu finden wähnt, macht ihn blind gegen die Tücke und den Verrat, der ihn umgibt; von Jenatschs Heuchelei läßt er sich völlig umgarnen. Der geniale Feldherr und bewährte Staatsmann, der ergraute Menschenkenner durchschaut die Verhältnisse nicht, in denen er lebt, er ist taub gegen die Warnungen wohlmeinender und treuer Menschen, er ergreift trotz drohender Anzeichen keine Vorsichtsmaßregeln; als das Unglück über ihn hereinbricht, macht er keinen ernsten Versuch, ihm zu entgehen oder es abzuschwächen. In der schwersten Stunde seines Lebens versagt ihm der innere Halt; sich und sein Heer gibt er mit einem Federzuge preis und läßt alles duldend über sich ergehen und sich vollenden. So handelt nur jemand, der innerlich schon halb gebrochen ist, — und Rohan ist es durch den Verrat Richelieus. Hätte dieser nicht Rohans Ehre geopfert, nimmermehr hätte Jenatsch seinen Verrat wagen, durchführen und seinem edlen Gönner und Freund die tiefste Kränkung seines Lebens zufügen können!

Gemildert wird der Eindruck seiner Schwäche durch seine schwere Krankheit und durch zahlreiche bedeutende und herzgewinnende Züge, die der Dichter ihm sonst geliehen hat, und die zu

deutlich hervortreten, als daß sie hier der Erwähnung bedürften. So hat C. F. Meyer verstanden, uns volle Sympathie für den „guten Herzog" einzuflößen, vor allem aber sein Bild durch den Tod auf dem Schlachtfelde wieder ins Heldenhafte emporzuheben und durch das trefflich nachgeahmte Flugblatt, welches den Tod des Herzogs Heinz berichtet und ihn wundervoll charakterisiert, zu verklären. Nicht wenig tragen dazu die stimmungsvollen Verse aus dem Liede „Befiehl du deine Wege" bei, welches freilich in Wirklichkeit erst etwa 15 Jahre nach Rohans Tode gedichtet wurde; indessen müssen dergleichen Freiheiten jedem Dichter gestattet sein.

Die Gemahlin des Herzogs gehört gleich Lucia und Amantia Sprecher zu den vorübergehend auftretenden und nur skizzierten Gestalten des Romans. Aber auch diese Skizze verrät in jedem Striche die sichere Hand des Meisters. Wir glauben die echt französische Dame in ihrer nervösen Lebhaftigkeit, die sie „nicht zu erquicklicher Ruhe kommen ließ", in ihrer Ekstase und ihren Ausbrüchen der verschiedensten Gefühle, wobei leicht Tränen fließen, deutlich vor uns zu sehen. So groß daher auch die Verehrung Wertmüllers für den Herzog ist, so respektwidrig sind die spöttischen Blicke und Bemerkungen, die er den sentimentalen Ergüssen der Herzogin zuteil werden läßt.

Überhaupt dieser Adjutant des Herzogs, der Locotenent Wertmüller! Er ist eine der interessantesten Gestalten des Romans, wahrhaft lebensprühend! Schon das erste Auftreten des Knaben (S. 87) deutet auf das, was der Mann werden würde. Einen leisen mephistophelischen Anstrich hat sein Wesen. Vor allem aber steht es völlig unter dem Zeichen der Jugendlichkeit. Köstlich ist es zu beobachten, wie Wertmüller von dem Vorrecht der Jugend, „schnell fertig mit dem Wort" zu sein, Gebrauch macht und mit selbstbewußter Sicherheit, als könne er nie irren, über alles urteilt. Natürlich, er darf das! Hat doch der begabte, scharfsinnige, fleißige Mensch die sorgsamste wissenschaftliche Schulung durchgemacht, die es gibt. Er ist eben einer „vom Fach" und blickt daher auf die Männer

aus eigner Kraft, wie Jenatsch, mit Mißtrauen. Mit unfehlbarer Sicherheit durchschneidet er jede Frage. Dabei geht die nüchterne Anlage seines Geistes und Gemüts so weit, daß er nichts so haßt, wie Gefühlsergüsse, ja daß er, kurzsichtig genug, an keine höheren im Leben der Menschen und Völker waltenden Mächte glaubt. „Menschenkenntnis, will sagen, Kenntnis der Drähte, an welchen sie tanzen, eiserne Disziplin und im Wechsel der Personen und Dinge festgehaltene Interessen", das regiert und gestaltet, seiner Ansicht nach (S. 132), die Welt. Damit kann er natürlich Männer wie Jenatsch nicht verstehen; daß ihm aber später bei Erkenntnis seines Irrtums Reue käme und er jene Grundsätze fallen ließe, beobachten wir keineswegs. Wie er sich über alles ein Urteil erlaubt, so ist ihm, dem Freidenker und Starkgeist, auch außer seinem Herzog Rohan nichts heilig; nichts ist so hoch und hehr, als daß es vor seinem Spotte, seinen giftigen Bemerkungen sicher wäre. So tummelt sich sein Scharfsinn in den tollsten Kreuz- und Quersprüngen, sein Überschuß an Kraft und sein Tatendrang in den mannigfachsten Abenteuern, die ihn nicht immer in die beste Gesellschaft führen. Der Trieb, sich auszuzeichnen, ist stark entwickelt; Furcht kennt er nicht, und je mehr es irgendwo zu wagen gilt, desto lieber ist es ihm (vgl. S. 186 ff.). In allem dagegen, was Pflicht und Dienst heißt, ist er der Ernst, die Treue und Gewissenhaftigkeit selber. Daher schätzt auch Rohan seinen wunderlichen Adjutanten sehr, „der sich noch in jeder ernsten Probe ehrenhaft, zuverlässig und tapfer erwiesen hatte" (S. 184). Geradezu rührend ist seine Treue und Aufopferung für Rohan. Und wenn daher die jugendlich-anmutige Amantia Sprecher, die den Herrn Locotenenten gar nicht übel leiden mag, seine goldene Treue gegen den edlen Herzog rühmt, wogegen Herr Waser ihm seinen Mangel an „Pietät" — er meint damit Frömmigkeit — vorwirft, so müssen wir entschieden beiden recht geben. Diese Treue söhnt uns mit all seinen Kanten und Ecken aus, weil wir sie im Unglück sich bewähren sehen. Hauptmann Wertmüller folgt dem geliebten Herrn in die Verbannung; durch ihn und das Häuflein seiner

Getreuen wird der verwundete und gefangene Herzog Heinz aus dem Heere der Feinde herausgehauen, so daß er, von seinen Getreuen umgeben, seine Seele aushaucht.

Ein wenig zusagender Charakter ist Dr. Fortunatus Sprecher: von sich eingenommen, voller Gelehrtendünkel, dabei hämisch, gallig, feige, servil, vor dem Erfolge sich bückend, zugleich aber intelligent und fein gebildet, mit oft treffendem Urteil über seine Zeit, als deren Geschichtsschreiber er sich fühlt. Dagegen vermögen wir seine Tochter Amantia, die in herzlicher Verehrung zum Herzog Rohan emporblickt, lieb zu gewinnen; reizvoll belebt ihre feine, zarte, mit Klugheit gepaarte Weiblichkeit das Haus des Chronisten.

Der beiden Staatsmänner Grimani und Serbelloni sei noch kurz gedacht. Von beiden ist Grimani der bedeutendere, während Serbelloni mehr als geschmeidiger und zugleich hartnäckiger Gewohnheitsdiplomat und verwöhnter Günstling des Habsburgers erscheint. Grimani hingegen hat wirklich staatsmännischen Blick. Ist auch seine ganze Weltanschauung eine bedenkliche und Grimani zum Menschenverächter und Leugner höherer Mächte im Menschen geworden, so bleibt er doch ein geistig bedeutender und durch lange Erfahrung geschulter Staatsmann. Die gefährlichen Seiten in Jenatschs Charakter erkennt er mit großem Scharfblick (S. 167) und behält damit gegen Rohan recht; ebenso hat ihm der Dichter (S. 157) sehr beherzigenswerte Gedanken über den Zusammenhang zwischen Muttersprache und politischer Macht in den Mund gelegt.

* * *

Nächst der Handlung und den Charakteren sind die Schilderungen des Romans von Wichtigkeit. An ihnen allen bewährt sich das strenge Stilgefühl des Dichters, nirgend sind sie Selbstzweck, nirgend überwuchern sie durch störende Breite die Handlung. Für C. F. Meyer bleiben sie stets nur ein Mittel, welches höheren künstlerischen Aufgaben willig dient. Was uns bei der Handlung, dem dramatischen, und den Charakteren, dem plastischen Element unsres Romans auffällt,

springt auch bei den Schilderungen in die Augen: von der leichtesten Skizze bis zur peinlichsten, in die Einzelheiten gehenden Feinmalerei sind sie in allen Abstufungen vertreten. Bisweilen werden sie, wie jene, nicht gleich als Ganzes gegeben, sondern in ihren einzelnen Zügen an passende Stellen verstreut, so z. B. besonders Personenschilderungen. Der Dichter liebt es nicht, bei einer solchen lange zu verweilen, aber er kehrt bei günstiger Gelegenheit zu ihr zurück und ergänzt sie durch einen neuen Zug, so daß wir schließlich kaum über das Aussehen einer Person im unklaren bleiben.

Die Natur- und Ortsschilderungen dienen mannigfachen Zwecken; in behaglicher Breite ergehen sie sich zu Beginn jedes Buches, also exponierend; mehrfach geben sie den Hintergrund für die folgende Handlung ab. Vorwiegend haben sie die lyrisch-musikalische Bedeutung eines die Stimmung erweckenden Akkordes; sie bereiten die Gemütslage vor, in die der Held und mit ihm der Leser versetzt werden soll. Umgekehrt sind sie öfters der Widerschein, der Reflex dessen, was in der Brust des Menschen vor sich geht; in irgend einer Beziehung zur Gemütsverfassung oder auch zu den Ereignissen stehen sie fast immer. Die Wirkung solcher Stimmungsakkorde weiß der Dichter durch weitere Mittel zu verstärken, durch Träume (Agostino, Waser, Jenatsch und Waser, Lucretia), durch Ahnungen, durch Vorzeichen (Einsturz von St. Luci, Blitzstrahl). Oft auch sind diese allein ohne eine parallellaufende Naturschilderung verwendet. Überhaupt ist das symbolische Element stark vertreten, der Dichter liebt es, auf kommendes Unheil hinzudeuten, z. B. durch die „Wildnis dunkelrot blühender Alpenrosen wie in ein blutiges Tuch" (S. 35), den „Berg des Wehs" (S. 36). Endlich dienen Milieuschilderungen dem Gemüte als Ruhepunkte zwischen aufregenden dramatischen Vorgängen (z. B. III, 14). Die Zurückhaltung des Dichters in Schilderungen beobachten wir besonders in Venedig; von den Wundern der Lagunenstadt lernen wir nur das kennen, was zum Verständnis der Handlung unentbehrlich ist. Selbst der Verlockung, Tizians herrliche Madonna der

Familie Pesaro in der Frarikirche eingehend zu schildern, widersteht Meyer. Wir vernehmen über sie aus den Gesprächen der sie Betrachtenden nur so viel, wie nötig ist, bis Jenatsch die Gelegenheit findet, mit Rohan anzuknüpfen. Auf der Fahrt nach und von Murano wird des schönen Anblicks, den Venedig aus der Ferne bietet, mit keinem Worte gedacht, die Aufmerksamkeit soll lediglich auf das gerichtet sein, was zwischen Jenatsch und Wertmüller vor sich geht.

Der direkten Erzählung ist in unserm Roman neben den Schilderungen nur ein bescheidener Raum gewährt. Das Kapitel über den Veltliner Feldzug Rohans (III, 2) ist ein solcher Abschnitt; doch auch hier verschmäht es der Dichter, rein chronologisch vorzugehen. Dies liebt er überhaupt nicht; er weiß in allen rein epischen Partien die Gefahr der Einförmigkeit durch eine Reihe geschickter kleiner Kunstgriffe zu vermeiden. So schiebt er gern einen früher geschehenen Teil der Handlung zwischen spätere hinein und führt ihn dann als Erinnerung eines Beteiligten vor (Waser I, 7, Lucretia III, 1), oder er verteilt das zu Erzählende auf mehrere Personen (Waser und Planta über Jenatsch I, 2). Meyer ist überhaupt ein Freund der indirekten Berichterstattung; die Ermordung Plantas (I, 7), Lucretias Tat in Mailand (II, 4), Rohans Tod (III, 15) erfahren wir durch Briefe, bez. ein Flugblatt. So schwächt der Dichter das Gräßliche blutiger Taten oder Ereignisse ab und gibt es uns in gemilderter Form. Wiederholt beleuchtet er ferner den nämlichen Vorgang von verschiedenen Seiten (Duell Ruinell-Jenatsch vgl. S. 15); den in II, 5 enthaltenen hochdramatisch-pathetischen Vorgang bekommen wir noch einmal in Wertmüllers spöttischer Auffassung, in seinem Briefe (II, 7) zu hören.

Am liebsten wählt C. F. Meyer geradezu den dramatischen Weg und läßt uns die Handlung selbst miterleben. Hierbei sind die wichtigsten Formen der dramatischen Technik sämtlich vertreten: Monologen vergleichbar sind die Kapitel, welche uns zu Zeugen der Seelenkämpfe Jenatschs und Lucretias machen (III, 5, 6, 13). Die Form des Dialogs ist natürlich die am

meisten vorkommende, doch auch an bewegten Massenauftritten fehlt es nicht (III, 3). Auf die Zuspitzung der Handlung zu dramatischen Höhepunkten war schon hingewiesen. Am besten läßt sich des Dichters Verfahren mit dem der Ballade vergleichen: sprungartig eilt in dieser die Handlung von einem wichtigen Punkt zum andern und überläßt es dem Hörer, die Zwischenräume durch seine eigne Phantasie auszufüllen.

Auch in der Charakteristik arbeitet der Dichter, wie wir sahen (Kontrastwirkung), mit reichen Mitteln, ein recht wirkungsvolles ist ihm noch die Spiegelung eines Charakters in den andern. So rücken z. B. die verschiedenen Seiten in Jenatschs Wesen in immer neue Beleuchtung durch das Licht, welches aus dem Urteil der andern Mitspielenden auf Jenatsch fällt, und dieses Licht ist um so interessanter, als die meisten übrigen Personen ihrer Eigenart nach vorwiegend für eine Seite seines Charakters Verständnis haben und diese ihnen natürlich in der Vergrößerung erscheint.

Die Sprache des Romans ist nicht ohne eine gewisse Herbigkeit. Im allgemeinen wüßte ich dem Satzbau des Dichters besonderen Fluß oder auffallenden Wohllaut nicht nachzurühmen. Doch zeugen Sprache wie Satzbau überall von außerordentlicher Sorgfalt und großem künstlerischen Ernst. Unleugbar ist in der Darstellung eine gewisse Knappheit und schlagende Kraft erstrebt und erreicht, die den Leser nötigt öfters einzuhalten und nochmal zu lesen. Dabei waltet durchaus der bekannte Schillersche Grundsatz: „Was er weise verschweigt, zeigt mir den Meister des Stils.“ In der Wahl der Beiwörter bekundet sich große Strenge und Sparsamkeit, was aber an andern Stellen ihre Häufung nicht ausschließt. Denn auch von der Sprache gilt, was bisher vom Dichter gesagt ward, daß ihm ein großer Reichtum der Töne zu Gebote steht, von dem Tone behaglicher Breite und wohligen Humors bis zu dem schneidender Kälte und herrischer Kürze, zarte, feine, tiefe und erschütternde Klänge fehlen ebensowenig, wie derbe, wuchtige, zornige und polternde; jede Bewegung, jede Stimmung, jeder Sturm in Natur und Menschenherz kommt zu dem ent-

sprechenden sprachlichen Ausdruck. Ein hie und da auftretender sprachlicher Anklang an das Französische, an Redensarten aus berühmten Werken oder ein gelegentlich angewendeter seltener, älterer, ungebräuchlicher oder provinzieller Ausdruck (vgl. Anhang!) vermag den Gesamteindruck hoher Kunstvollendung, den das Werk auch sprachlich macht, nicht zu trüben. Unzweifelhaft trägt die Sprache das Gepräge von C. F. Meyers zäher, langsam sich entwickelnder, männlich-spröder Natur. Aber je häufiger man den „Jürg Jenatsch" liest, desto stärker fühlt man sich von der durch die äußerste Kunst gezügelten inneren Wärme und Kraft der Darstellung angezogen und gefesselt. Unter der äußeren Kühle verbirgt sich das Feuer eines Vulkans.

Zum Schluß noch eins: Fern liegt es mir, behaupten zu wollen, daß alle theoretischen Erwägungen, zu denen wir bei unserm Gang durch den Roman gelangt sind, dem Dichter gegenwärtig gewesen wären, als der „Jürg Jenatsch" entstand. Das hieße das Wesen künstlerischen Schaffens verkennen. Muß auch der Dichter über die Vorbedingungen seiner Arbeit klar sein und alle Mittel ihrer Technik beherrschen, kann ihm auch nur immer erneutes Durchdenken und rastloses Ausgestalten volle Gewalt über den Stoff verschaffen, — die eigentlich schöpferische Tätigkeit folgt stets mehr unbewußt einem glühenden inneren Drange als kaltem Verstande und grauer Theorie. Allerdings muß bewußtes künstlerisches Bilden das unter jenem Drange Geschaffene auf eine reine Kunsthöhe zu heben suchen. Aber was wäre alle Verstandestätigkeit — und wäre es die des geläutertsten Kunstverstandes, ohne jenes rätselvolle Etwas, jene Feuerseele, jenes Dichterherz, von dem einzig und allein der tote Stoff wahres Leben empfangen kann? Wer vermag Leben zu spenden, der nicht selbst diesen unerschöpflichen Born in sich quellen fühlt? Ohne den schöpferischen Akt in der Dichterbrust ist also niemals Ordnung, Leben und Seele in den chaotischen Stoff zu bringen.

Unsre Aufgabe ist es nun, beim Studium eines Kunstwerkes uns durch den Gegenstand, durch die Erkenntnis der

technischen und künstlerischen Mittel hindurch zum lebensvollen Durchdringen und Erfassen des Ganzen emporzuarbeiten. Das vermögen auch wir nur mit der warmen, fühlenden Seele; keine bloß verstandesmäßige Einsicht schlägt dahin die Brücke. Wohl dem Beschauer, Leser oder Hörer, dessen Innerstes beim Genießen eines Kunstwerkes ein Nachklang jener schöpferischen Stimmung durchbebt, aus der einst das Werk geboren ward! Er birgt das Geheimnis künstlerischen Genusses und Verständnisses im Busen: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen!"

Suchen wir so das eigenste Leben des „Jürg Jenatsch" zu ergreifen: es ist das Leben, das in der Brust C. F. Meyers pulsierte. Der Dichter hat einmal mit Bezug auf eine seiner Novellen an einen französischen Freund*) geschrieben: „Dans tous les personnages du Pescara ... il y a du C. F. Meyer." Dies gilt auch vom „Jürg Jenatsch"; in der Tat, jede Person desselben ist ein Stück aus dem Innersten des Dichtergemüts, zu eignem künstlerischen Leben gestaltet und geboren. Und so darf es auch, wie von manch anderm Kunstwerk, von unserm Roman mit den Worten Schillers heißen:

„Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben!"

*) Den 14. Januar 1888, s. Frey S. 284.

Anhang: Sprachliches und Sachliches.

Sprachliche Eigentümlichkeiten, Beispiele:

1. Gallismen. S. 19 hatte gefolgt; S. 27 schob den Riegel; S. 86 einen peinlichern Eindruck, als er sich nicht gestehen wollte; S. 163 er hat zehnmal mehr List aufgewendet, als es nicht brauchte (qu'il ne fallait = als nötig war); S. 199 er wurde geheißen; S. 264 Andeutungen und Räte (conseils); italienisch ist: S. 34 ohne anders = unfehlbar, ohne Zweifel.

2. Anklänge und Reminiszenzen. S. 30 Ein Stück davon! (Hamlet); S. 51 Wir haben unsre Schiffe verbrannt (Plutarch); S. 137 Der Knabe Rudolf (Don Carlos); S. 139 Die Bündnerische Judith (biblische Anklänge sind sehr häufig!); S. 154 spielend im Kreise herumgeführt (Faust).

3. Seltene, provinzielle u. a. Ausdrücke. S. 31 Schragen hier: Bettstatt, Lager; S. 44 Tagsatzung, die auf einen bestimmten Tag anberaumte Versammlung aller Stimmberechtigten einer Gemeinde oder eines Kantons; S. 88 Schiffländе = Haltestelle; S. 106 Frankreich zweideutelte; S. 223 Die Widerwärtigen = Feinde; S. 249 ohne Unterbruch = Unterbrechung; S. 260 Unband (vgl. S. 348 Ungestalt); S. 275 mit seinem Reiterbegleite; S. 320 verreiten (vgl. verreisen); S. 340 aufführen lassen = zu Tanze führen lassen.

Sachliches.

S. 85 Albis und Uto, Kuppen des Albisrückens: Ütliberg (873 m).

S. 89 Antistes: Der Vorsteher der reformierten Geistlichkeit z. B. in Zürich.

S. 24. Arvbäume oder Zirbelkiefern: Pinus cembra, ein Hochalpenbaum von selten schönem und widerstandsfähigem Holze, der früher den größten Teil der Bündner Berge bedeckte.

S. 25 Baseglia Maria = Sils im Engadin, aus Sils-Baseglia und Sils-Maria bestehend; von da führt die Straße über den Maloja ins Bergell (= Bregaglia S. 27); Waser aber bog vom Maloja südwärts: Cavelosch, Muretto, Malero.

S. 169 Cassandro männliche Form zu Cassandra, vgl. Schillers „Kassandra" und „Siegesfest".

S. 256 Completer wächst bei Schloß Bodmer unweit Malans; vgl. Malanser.

S. 145 Corneille (1606 – 1684) wurde erst etwas später durch sein Drama „Le Cid" berühmt, das den Kampf des spanischen

Nationalhelden gegen die Sarazenen verherrlicht; vgl. S. 175: Komödie, Dohle, Krähe und die Anspielung auf die Vereinigung des Cid und der Donna Ximenes.

S. 60 Don Quixote de la Mancha, der berühmte, das abenteuernde Rittertum verspottende Roman von Cervantes (1547—1616), erschien 1605 und 1615.

S. 205 Dörfer: weinberühmte, siehe Malanser.

S. 60 Freigrafschaft: Franche Comté, Burgund (Hauptstadt Besançon) war seit Karls V. Abdankung der spanischen Linie der Habsburger zugeteilt; daher der junge Locotenent in spanischen Diensten.

S. 44 Fuentes, von dem spanischen Statthalter Fuentes zu Mailand 1602 auf einem Felshügel an der Mündung der Adda in den Comersee errichtet, jetzt Ruine.

S. 9 Ges(s)ner, Konrad (1516—1565), aus Zürich, richtete einen Botanischen Garten und das erste Naturalienkabinett ein.

S. 338 Malanser oder „Herrschäftler", der beste Wein des Oberrheintals, wächst in der „Herrschaft" Mayenfeld, wo die vier weinberühmten Orte liegen, darunter das Städtchen Mayenfeld und die Dörfer Malans und Jenins.

S. 31 und 59 Müsserkrieg: lange und blutige Fehde zwischen Johann Jakobus Medici, dem Kastellan des festen Schlosses Musso oder Mues (Comersee), und den Graubündnern, denen die ihnen verbündeten Zürcher halfen, wurde 1532 durch einen besonderen Frieden beendigt. Medici mußte seine Eroberungen herausgeben, wurde aber als Markgraf von Marignano anerkannt, Schloß Musso geschleift.

S. 18 Neftenbacher wächst unweit Winterthur in einem nördlichen Seitentale des Tößtales.

S. 19 Orbis pictus, ein Schulbuch mit Bildern; das erste Werk dieser Art war der berühmte Orbis pictus von Amos Comenius 1657.

S. 212 Passer sur le ventre de quelqu'un jemand über den Haufen werfen.

S. 222 Pater Joseph bearbeitete mit vier andern Kapuzinern die geheimen Sachen für den Kardinal Richelieu; er starb 1638 ohne sein Ziel, Kardinal zu werden, erreicht zu haben.

S. 50 Risott ist das italienische Nationalgericht aus körnig ausgequelltem Reis und Parmesankäse, mit Safran gelb gefärbt.

S. 266 Sankt Luciensteig, ein befestigter Engpaß (692 m) zwischen Fläscherberg und Falknis, der nördliche Zugang nach Mayenfeld und Chur.

S. 37 Sasseller wächst bei Sassella unweit Sondrio, neben Grumello der beste Veltliner Wein.

S. 111 Sbirren, italienisch, Polizeidiener, Häscher, Schergen.

S. 69 terminierend, bettelnd, vom Einsammeln der Almosen durch die Bettelmönche gebräuchlich.

Druck von B. G. Teubner in Dresden.

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts
Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus
Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Lyon

12

Franz Grillparzer

Die Ahnfrau

Von

Dr. Adolf Matthias
Geh. Reg.-Rat und vortragender Rat im preußischen Kultusministerium

Leipzig und Berlin
Druck und Verlag von B. G. Teubner

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts
Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus
Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Lyon
12. Bändchen

Franz Grillparzer

Die Ahnfrau

Von

Dr. Adolf Matthias
Geh. Reg.-Rat und vortragendem Rat im preußischen Kultusministerium

Leipzig und Berlin
Druck und Verlag von B. G. Teubner
1904



Die Entstehung.

Grillparzer vollendete die Ahnfrau in seinem 25. Lebensjahre im Sommer 1816; es war sein erstes Werk, das zur Aufführung und zum Druck gelangte. Schon aus diesem Grunde beachtenswert, gewinnt die Dichtung für uns an Anziehungskraft, weil wir auf Grund der eignen Aufzeichnungen des Dichters in seiner Selbstbiographie den Entwicklungsgang des Kunstwerkes verfolgen können von dem ersten Aufleuchten des dichterischen Motivs bis zur Vollendung des Ganzen und weil wir dabei einen interessanten Einblick gewinnen in das eigenartige Schaffen des jungen Dichters, in die sonstigen persönlichen Bedingungen, unter denen sich dieses Schaffen vollzog, und in den Zusammenhang der Dichtung mit der Umgebung, in welcher der Knabe zum Dichter der Ahnfrau heranwuchs.

Zwei Eindrücke lagen längere Zeit, bevor die dichterische Idee zu festerer Gestaltung gelangte, in des Dichters Kopfe nebeneinander, die in ihrer Trennung unbrauchbar waren, in ihrer Vereinigung der Keim zur Dichtung wurden. Grillparzer hatte in der Geschichte des Räubers Jules Mandrin gelesen, wie dieser, von Häschern verfolgt, in ein herrschaftliches Schloß flüchtete, wo er mit dem Kammermädchen ein Liebesverhältnis unterhielt, ohne daß diese, ein rechtliches Mädchen, ahnte, welch einem Verworfenen sie Kammer und Herz geöffnet hatte. In ihrem Zimmer wurde er gefangen. Der tragische Keim in diesem Verhältnis oder vielmehr in dieser Erkennung machte einen großen Eindruck auf den jungen Dichter. Ebenso war ihm ein Schauerroman in die Hände gefallen „Die Blutende Gestalt mit Dolch und Lampe oder die Beschwöhrung im Schlosse Stern bey Prag“, in welchem die letzte Enkelin eines

alten Geschlechts vermöge ihrer Ähnlichkeit mit der als Gespenst umwandelnden Urmutter zu den schauerlichsten Verwechslungen Anlaß gab, indem ihr Liebhaber einmal das Mädchen für das Gespenst, dann wieder, besonders bei einer beabsichtigten Entführung, das Gespenst für das Mädchen nahm. — Ein gemeiner Dieb und Räuber taugte nun recht wenig zum Helden eines Dramas; der gespensterhaften Spannung aber fehlte der sonstige menschliche Inhalt. Da begegneten sich eines Morgens, als Grillparzer noch im Bette lag, beide Gedanken und ergänzten sich wechselseitig. Der Räuber wurde dadurch, daß er Nachkomme der verhängnisvollen und gespensterhaften Urmutter wurde, geadelt; die Gespenstergeschichte bekam einen Inhalt. Damit war der Plan zur Ahnfrau fertig; aber noch hinderte den jungen Dichter die Absicht, die er damals hegte, für immer der dramatischen Dichtung zu entsagen, und die Abneigung, einen Stoff zu behandeln, der allenfalls für die Vorstadttheater geeignet schien und der ihn einer Klasse von Dichtern gleichsetzte, die er immer verachtet hatte. In der Zeit, in der Grillparzer sich mit solchen Gedanken trug — es war im Sommer 1816 —, traf es sich, daß er dem Sekretär und eigentlichen Leiter des Hofburgtheaters, Schreyvogel, einen Besuch machte und daß er diesem den tragischen Stoff mit einer solchen Lebhaftigkeit und einer solchen bis ins einzelnste eingehenden Geschlossenheit erzählte, daß Schreyvogel, selbst Feuer und Flamme, ausrief: „Das Stück ist fertig, Sie brauchen es nur niederzuschreiben.“ Grillparzers Einwendungen ließ er nicht gelten und jener versprach, darüber weiter nachzudenken. Am Ausgange des Sommers begegnete dann Grillparzer Schreyvogel, der ihm schon von weitem zurief: „Wie steht's mit der Ahnfrau?“, worauf der Dichter ganz trübselig erwiderte: „Es geht nicht.“ Darauf Schreyvogel: „Dieselbe Antwort habe ich einst Goethen gegeben, als er mich zur literarischen Tätigkeit aufmunterte; Goethe aber meinte: Man muß nur in die Hand blasen, dann geht's schon.“ So schieden die beiden Männer voneinander. Die Worte des großen Meisters aber gingen Grillparzer gewaltig im Kopfe herum. Sein tiefstes Wesen

fand sich empört: „Sollte es — bei allem Abstand der Begabung — andern so leicht werden, daß sie nur in die Hand zu blasen brauchten, und er selbst brächte nichts zustande!“ Seinen Spaziergang allein fortsetzend, dachte er über die Ahnfrau nach, brachte aber nichts zustande, als die acht oder zehn ersten Verse, die der alte Graf zu Anfang des Stückes spricht. Als er zu Hause angekommen war und zu Nacht gegessen hatte, schrieb er ohne weitere Absicht jene acht oder zehn Verse auf ein Blatt Papier und legte sich zu Bette. Da entstand nun ein sonderbarer Aufruhr in ihm. Fieberhitzen überfielen ihn. Er wälzte sich die ganze Nacht von einer Seite auf die andre. Kaum eingeschlafen, fuhr er wieder empor. Und bei alledem war kein Gedanke an die Ahnfrau. Des andern Morgens stand er mit dem Gefühle einer herannahenden schweren Krankheit auf, frühstückte mit seiner Mutter und ging wieder auf sein Zimmer. Da fiel ihm jenes Blatt mit den am Abend zuvor hingeschriebenen, seitdem aber rein vergessenen Versen in die Augen. Er setzt sich hin, schreibt weiter und weiter, die Gedanken und Verse kommen von selbst, er hätte kaum rascher abschreiben können, in drei oder vier Tagen war der erste Akt beinahe ohne ein durchstrichenes Wort fertig. Ebensoschnell entstanden der zweite und dritte Akt. Die große Szene, wo Jaromir Berta zur Flucht beredet, schrieb er von 5 Uhr morgens bis 5 Uhr abends ohne Ruhepunkt und ohne etwas zu sich zu nehmen. Da fiel plötzlich kaltes Wetter ein, und es war, als ob alle Gedanken ihm vergangen wären. Doch den Mutlosen ermutigte Schreyvogel, indem er meinte, es werde schon wiederkommen. Und so geschah es auch. Nach zwei- oder dreitägiger Unterbrechung vollendete er das Stück mit derselben Raschheit, mit der es begonnen war. In nicht mehr als fünfzehn oder sechzehn Tagen hatte er es geschrieben.

Es wurde nunmehr Schreyvogel übergeben; doch dieser, ein verständiger Mann, bei welchem der mit logischer Schärfe denkende Kopf Herz und Phantasie überwog, wußte nicht recht, wohin er das „Mondkalb“, wie Grillparzer sein Stück spöttisch nennt, tun sollte; er verlangte deshalb, daß die

Einwirkung der Ahnfrau auf das Schicksal ihrer Familie tiefer begründet werde. Ihre Nachkommen müßten, ohne es zu wissen, die Kinder ihrer Sünde sein, deren Schuld und Leiden mitanzusehen sie verurteilt sei, bis das sündige Geschlecht ausgerottet, der ungerechte Besitz verlassen und die geheime Untat enthüllt und vollkommen bestraft sei. Diese Grundidee, die der Handlung eine allgemeine, tiefere Bedeutung gebe, müsse zugleich den Charakter der Ahnfrau bestimmen und das Gespenst zu einer wirklich tragischen Person machen, die vor dem Bösen warnt, teil an den Leiden nimmt, die sie nicht hindern kann; die in dem Tod ihrer Angehörigen aber nur die Entsühnung des unglücklichen Geschlechts aus dem Hange zum Bösen sieht, den es von ihr angeerbt habe. Grillparzer konnte sich anfangs nicht entschließen, die Umarbeitung vorzunehmen; als Schreyvogel sich selbst erbot, das Stück zu überarbeiten, bäumte sich des jungen Dichters Stolz auf und er erbot sich, die verlangten Änderungen zu machen, und schob im ersten Akte die Ausführung des Kastellans Günter ein von den Worten: „Das ist alles, Was ich hier zu sagen habe“ bis zu den Worten des Grafen:

Laß, wenn in der Ahnen Schar
Jemals eine Schuld'ge war,
Alle andre Furcht entweichen,
Als die Furcht, ihr je zu gleichen. —

Infolge dieses Einschubes wurde an den verschiedensten Stellen das Wort „Sünde“ eingesetzt, das in der ersten Niederschrift des Stückes fehlte. — Am 31. Dezember 1817 ging dann das Stück im Theater an der Wien zum erstenmal über die Bühne.

Die Entstehungsgeschichte des Stückes würde unvollständig sein, wenn wir nicht noch einen Blick in die kleine Welt würfen, in welcher der Knabe zum Dichter heranwuchs. Die Wohnung, in welcher er geboren wurde und seine Kinderjahre verbrachte, war ganz dazu angetan, einer lebhaften Phantasie die Richtung ins Geheimnisvolle zu geben. Die eine Seite der im ersten Stockwerke eines großen Hauses gelegenen Wohnung

hatte die Aussicht auf den Bauermarkt, die andre auf ein enges und schmutziges Sackgäßchen; die riesigen Gemächer waren finster und trüb; nur in den längsten Sommertagen fielen um die Mittagszeit einzelne Sonnenstrahlen in das Arbeitszimmer des Vaters; und die Kinder standen und freuten sich an den einzelnen Lichtstreifen am Fußboden. Auch die ganze Einteilung der Wohnung hatte etwas Mirakuloses: nach Art der uralten Häuser mit größter Raumverschwendung gebaut; das Kinderzimmer nur beleuchtet durch eine Reihe von Glasfenstern und durch eine Glastür von einem kleinen Hofe. Nächst der Küche lag das sogenannte Holzgewölbe, so groß, daß allenfalls ein mäßiges Haus drin Platz gefunden hätte, und so dunkel, daß man es nur mit Licht betreten konnte, dessen Strahl bei weitem die Wände nicht erreichte. Von da gingen hölzerne Treppen in einen höheren Raum, der Einrichtungsstücke und derlei Entbehrliches verwahrte. „Nichts hinderte uns", so sagt der Dichter in seiner Selbstbiographie, „diese schauerlichen Räume als mit Räubern, Zigeunern oder wohl gar mit Geistern bevölkert zu denken. Das Schauerliche wurde übrigens durch eine wirkliche, lebende Bevölkerung vermehrt, durch Ratten nämlich, die in Unzahl sich da herumtrieben, und von denen einzelne sogar den Weg in die Küche fanden ... Ich konnte mich kaum ein paarmal entschließen, das Gewölbe zu betreten und mir Angst und Grauen zu holen." Aus diesem mysteriösen Hause führte man an den Namenstagen die Kinder ins Leopoldstädter Theater, wo Ritter- und Geisterstücke sie unterhielten, wie die „schlafenden Jungfrauen", in denen Ritter Wilibald eine der Jungfrauen aus einer Feuersbrunst rettet und ein in schleppende Gewänder gehüllter Greis, mit einer Fackel in der Hand, in einen rotgekleideten Ritter verwandelt wurde. Kein Wunder, daß die Knabenphantasie in das Mysteriöse auslief und in der Ahnfrau Knabenerinnerungen und Knabenphantasien sich regten, die aus solchen Eindrücken Nahrung geschöpft hatten und späterhin aus den Schicksalstragödien, die wir bei Besprechung der Schicksalsidee näher kennen lernen werden, noch neue Anregungen empfingen.

Aufbau der Handlung.

I. Es ist Winterabend um die siebente Stunde. In der gotischen Halle seines Ahnenschlosses sitzt bei mattem Lichterschein Graf Borotin, ein lebensmüder Greis, mit seiner Tochter Berta. Winde umtoben das Schloß; Schnee umhüllt, so weit das Auge reicht, mit des Winters Leichentuch die Erde; sternloser Himmel starrt düster hinab auf die winterliche Welt. Im Gegensatz zu seiner in lebensfroher Stimmung von Maiensehnsucht und Frühlingshoffnung erfüllten Tochter ist Graf Borotin in trauriger Stimmung. Ein Brief mit einer Todesbotschaft ist eingetroffen. Ein Vetter, der einzige des Namens Borotin, ist kinderlos gestorben; jetzt ist er, der Graf, der einzige seines Stammes, und er hat die Empfindung, daß das Schicksal beschlossen habe, das Geschlecht der Borotin von der Erde auszutilgen. Eine alte Sage kündet ihm das, die Sage von der Ahnfrau des Hauses, die ob begangener schwerer Taten ruhelos wandern muß, bis der letzte Zweig des Stammes von der Erde ausgerottet ist. Drei Brüder sind vor ihm vom Tode hingerissen, ebenso sein Weib; sein Sohn ist als vierjähriges Kind verschwunden, nach aller Annahme im Weiher des Schlosses ertrunken. So ist Berta sein einziger Trost; ihr wendet er seine Gedanken zu, voller Teilnahme; denn ihre Stimmung und ihr Seufzen verrät ihm, daß sie liebt, und zwar den Jüngling Jaromir von Eschen, der sie jüngst im Walde mit eigner Gefahr aus Räuberhänden gerettet, der arm und dürftig, wie er ist, nicht wagt, sich dem Grafen zu nahen, den dieser also noch nicht kennt, dem er aber Berta zu geben entschlossen ist, wenn er kommt. Berta, hocherfreut über diese Kunde, wendet sich zu liebesfrohem Saitenspiel und Gesang, die den Vater in Schlummer wiegen. Als er eingeschlafen, eilt sie hinaus auf den Söller, um auszuschauen nach dem Geliebten.

Da naht dem einsamen Grafen — ein Windstoß, der durch das Gemach treibt, verkündet ihr Kommen — die Ahnfrau, die Berta gleicht, doch durch wallenden Schleier von

ihr unterschieden ist. Der Graf schrickt aus dem Schlafe auf, hält das Gespenst für Berta, vor ihren gräßlichen Blicken aber schaudert er zurück und sucht sie zu verscheuchen. Noch ehe er recht zum Bewußtsein kommt, verschwindet das Gespenst. Seinem entsetzten Herzen macht er Luft durch den Ruf nach Berta. Diese kommt herbei mit Günter, dem alten Diener, und sucht den Grafen zu beruhigen. Ihre Bemerkung, daß es im Hause spuke, denn auch sie habe gestern im Zwielicht des Ahnensaals im Spiegel ihr verzerrtes Wahnbild mit erhobenen Händen geschaut, entlockt dem Diener die Geschichte von der Ahnfrau, die, in jungen Jahren zur verhaßten Ehe gezwungen, langgehegte Liebe zum alten Geliebten nicht vergessen und zu diesem ein buhlerisches Verhältnis unterhalten habe. Vom Gemahl in den Armen ihres Geliebten überrascht, sei sie ermordet mit dem Dolche, der noch als mahnendes Wahrzeichen im Saale hänge, und sei verdammt, ruhelos zu wandern, bis das aus der Sünde entsprossene Geschlecht ausgestorben sei, das sie zu schützen wünschen müsse, dessen Untergang sie aber der eignen Ruhe wegen herbeizusehnen gezwungen sei.

Die furchtbare Erzählung wird unterbrochen durch Pochen an der Pforte des Schlosses. Der Graf begibt sich zur Ruhe. Günter schaut nach dem Einlaß Begehrenden. In atemloser Hast kommt ein Mann hereingestürmt, der angibt, im Walde von Räubern überfallen und diesen kaum entronnen zu sein. Den aufgeregten Gast zu beruhigen, holt Günter den Grafen herbei. Als dieser den Fremden zu trösten versucht, erscheint auch Berta, herbeigelockt durch die bekannte Stimme des Mannes, und erkennt in ihm Jaromir, der sie aus Räuberhänden errettet. Der Graf bietet ihm dankbar Ruhe und Schutz in seinem Schlosse. Alle gehen zur Ruhe, Jaromir unter dem Gebet an die Götter des Hauses, ihn zu kurzer Ruhe in dieser Nacht aufzunehmen.

II. Im wirksamsten Gegensatz zum Schlusse des ersten Aktes steht der Beginn des zweiten. Jaromir erscheint in gewaltiger Aufregung in der Halle des Schlosses. Angst hat ihn

aus seinem Schlafgemach getrieben: seltsam wimmernde Töne, zuckende und fahl schimmernde Lichter, Rauschen schleppender Gewänder, Weinen und Klagen und schließlich ein dreifaches Wehe und ein Antlitz mit geschlossenen Leichenaugen, in seinen Zügen Bertas Antlitz gleichend, hat ihn von seinem Lager aufgeschreckt. In der Halle hört er aus Bertas Zimmer ihr Gebet; die Sehnsucht nach Ruhe, die er bei ihr zu finden hofft, treibt ihn hinein; da tritt ihm eine Gestalt entgegen, die er für Berta hält und umarmen will, die ihn aber — es ist die Ahnfrau, die vor Frevel warnen und das Schicksal aufhalten möchte —, gespensterhaft zurückstößt. Sein Schrei des Entsetzens ruft Berta aus dem Gemach. Jaromir erzählt, was er in seinem Schlafgemach erfahren. Auch der Graf kommt hinzu und schließt aus den Erscheinungen, die Jaromir erlebt, daß die unheimlichen Geister des Schlosses auch ihn schon zum Geschlechte der Ahnfrau zählen. Schmerz und Wehmut ergreift ihn, als er sieht, wie Berta von Liebe glühend den Geliebten bittet, treu zu sein, und ihm eine Schärpe, die sie gearbeitet, umbindet, um ihn für immer an sich zu fesseln. Das veranlaßt den Grafen, seiner Tochter Hand dem Jaromir zu geben und ihm damit sein bestes Kleinod anzuvertrauen, das er besitzt.

In diesem Augenblicke höchsten Glückes erschallt wiederum Pochen an der Pforte des Schlosses. Ein königlicher Hauptmann erscheint. Nach beherztem, blutigem Streite hat er mit seiner Schar die im Walde seit lange hausenden Räuber in dieser Nacht teils getötet, teils gefangen; im Schilfe des Schloßteiches und in den verfallenen Außenwerken des Schlosses sollen sich noch die Reste der Bande aufhalten. Er ist erschienen, um die Räuberbrut vollständig zu vertilgen. Die Schilderungen des Hauptmanns reißen Jaromir hin, für die Räuber einzutreten und sogar so weit zu gehen, nicht wie Borotin, der als getreuer Vasall des Königs an der Verfolgung teilzunehmen gewillt ist, zu kämpfen gegen die Stiefsöhne des Geschickes und sich zum Häscher eines schon besiegten Feindes zu machen. Der Graf — und Berta unterstützt ihn dabei — schiebt begütigend

dieses seltsame Gebaren darauf, daß Jaromirs Wesen durch den Unfall der Nacht so zerrüttet sei, daß er nicht wisse, was er sage. Um des Grafen Befürchtung, daß Unschuldige getroffen werden könnten, zu zerstreuen, wird ein Soldat herbeigerufen, der, früher von den Räubern einmal gefangen, sie alle kennt. Bei seinem Erscheinen wendet sich Jaromir ab, um nicht von dem Soldaten gesehen zu werden; er entfernt sich, ohne aufzufallen — denn er wird für schwer leidend gehalten — in sein Schlafgemach. Nun beginnt die Durchsuchung des Schlosses (ein strenger Befehl des Königs verlangt es), wobei Jaromirs Zimmer als das eines Leidenden und Ruhebedürftigen ausgeschlossen bleibt. Dann geht es zur Verfolgung der Räuber, der sich der Graf, um des Königs Mißtrauen als ungerechtfertigt zu erweisen, anschließt. Berta bleibt allein in düsteren Gedanken, Angst und Bangen für den Vater, voller Ahnungen, daß eine finstere Macht an der Zerstörung ihres Glückes arbeite. Die Erinnerung an die Wonnen der Liebe ruft in ihr die Empfindung wach, daß die Liebesglut etwas Gottverhaßtes sei. Sie fragt sich

> Wer mag mir das Rätsel lösen?
> Ist es gut, warum so bang?
> Ach, und führet es zum Bösen,
> Woher dieser Himmelsdrang?

Sie bittet die unerklärbar hohe Macht des Schicksals um ein Zeichen. Da fällt ein Schuß. Die Angst treibt sie in Jaromirs Gemach, das sie leer findet. Da fällt ein zweiter Schuß. Sie bricht in die verzweifelnden Worte aus:

> Haltet ein! o haltet ein!
> Alles leer! — das Fenster offen!
> Er ist fort! — ist tot — tot — tot!

III. Berta weilt in wehmütiger Stimmung in derselben Halle des Schlosses. Da erscheint Jaromir bleich und verstört, den blutenden Arm in der Binde, die er sich aus Bertas Schärpe gebildet. Auf Bertas besorgte Fragen antwortet er mit einer aus Wahrheit und Dichtung gemischten Erzählung: er sei an einer Linde, um dem Vater zu helfen, herab-

geklettert; nach hundert Schritten von einem Schuß getroffen, habe er denselben Weg zurückgenommen. Berta löst die Schärpe von der Wunde und läßt sie zur Erde fallen in trauernder Erinnerung an die wehmütigen Stunden, in welchen sie unter Tränen daran gestickt. Da werden im Vorsaal Schritte vernehmbar. Jaromir zieht sich eilends ins Nebengemach zurück. Ein Soldat erscheint mit einem abgerissenen Stück von Jaromirs Schärpe, er erzählt, um die wegen ihres Vaters zitternde Berta zu beruhigen, der Räuberhauptmann sei durch eine Kugel im Arme getroffen und von ihm ergriffen; habe aber in gewaltigem Ringen sich befreit und ihm den Fetzen der Schärpe in den Händen gelassen. Berta, der jetzt alles klar wird, verbirgt zitternd mit dem Schnupftuch das auf dem Boden liegende Stück der Schärpe, das Jaromir am Arme getragen. Es folgt eine prachtvolle Schilderung des Räuberhauptmanns (162—184) durch den Soldaten. Dieser geht und läßt Berta in ihrer Verzweiflung zurück. Jaromir erscheint; und nun erfolgt die Erkennungsszene. Jaromir, dem jede Lüge verhaßt ist, gibt die Wahrheit in den Worten kund:

Fahret wohl, ihr feigen Lügen,
Ihr wart niemals meine Wahl:
Daß ich es im Innern wußte
Und es ihr verschweigen mußte,
Das war meine gift'ge Qual.
Wohl der Blitzstrahl hat geschlagen,
Das Gewitter ist vorbei;
Frei kann ich nun wieder sagen,
Was ich auf der Brust getragen,
Und ich atme wieder frei. —

Ja, ich bin's, du Unglücksel'ge,
Ja, ich bin's, den du genannt;
Bin's, den jene Häscher suchen,
Bin's, dem alle Lippen fluchen,
Der in Landmanns Nachtgebet
Hart an, an dem Teufel steht;
Den der Vater seinen Kindern
Nennt als furchtbares Exempel,
Leise warnend: Hütet euch,
Nicht zu werden diesem gleich!

Ja, ich bin's, du Unglücksel'ge,
Ja, ich bin's, den du genannt;
Bin's, den jene Wälder kennen,
Bin's, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir!

Er vergießt Tränen der Reue und der Sehnsucht nach Freuden. Als er bei Berta die Pforte des Mitleids versperrt sieht, ist er entschlossen, zum Schafott zu gehen. Da erfolgt ein Umschwung in Bertas Empfindung, die ihn zurückzuhalten sucht; mit diesem Umschwung kehrt bei Jaromir die Lust zum Leben wieder: als neues, reines Wesen will er, wie neugeboren aus der Schöpferhand, in Zukunft leben; er wirft sich ihr zu Füßen und sinnt auf Flucht zum fernen Rhein, um auf neuer Bahn mit Berta ein neues Leben zu beginnen. In der Ahnengruft, wo die Särge der Väter stehen, will er um Mitternacht mit Berta zusammentreffen, von dort führt ein Weg ins Freie. Da er keine Waffen besitzt zu ihrem Schutze, geht er in Verzückung auf den Dolch zu, der in der Halle hängt. Doch Berta warnt ihn, da an seiner Scheide Unglück hänge; denn dieser Dolch habe einst die Ahnfrau des Geschlechts niedergestoßen. Auch die Ahnfrau erscheint, um zu warnen. Doch alles vergeblich. In Jaromir erwachen beim Anblick des Dolches Jugenderinnerungen; lockend blinkt ihm dieser entgegen, wie ein Schicksalswink. Er ergreift ihn, die Ahnfrau verschwindet. Unter den Worten: „Nun leb' wohl! — Leb' wohl, mein Kind! Mutig, froh! — Die Zukunft lacht! Und gedenk': um Mitternacht!" eilt er mit erhobenem Dolche davon.

IV. Günter und Berta sind allein in der Halle des Schlosses. Draußen wimmernde Stürme, in den öden Gängen schleichendes Entsetzen, Poltern in den morschen Särgen des Grabgewölbes verkünden das Wandeln der Ahnfrau, das Unglück oder Freveltat, vielleicht Unglück und Freveltat verkündet. Die Herzen der beiden finden sich in den Gedanken, daß Gott allein Herr ist. Berta sinkt im Gebete nieder, während Günter vom Fenster aus durch die Winternacht beobachtet, wie man die Räuber verfolgt. Bertas Gebet

gilt zuerst dem Geliebten, dann dem Vater; im Grunde aber kommt ihre Sorge wieder und wieder auf den Geliebten zurück. Da ertönt ein Schrei. Günter glaubt, der Graf, Berta, Jaromir sei verwundet. Der Hauptmann bringt Gewißheit: der Vater ist verwundet, ihn traf der Stoß eines flüchtigen Räubers in den Gängen des Schlosses. Berta ahnt das Schlimmste; ihre Ahnung steigert sich fast zur Gewißheit, als sie vernimmt, daß ein Dolch die Wunde geschlagen. Der Vater wird gebracht. Seine Erzählung deutet an, daß er in dem Räuber Jaromir erkannt zu haben glaubt. Das Schicksal rückt näher und näher heran; seines Donnerwagens Lauf hält kein sterblich Wesen mehr auf: ein alter Räuber, Boleslaw mit Namen, den man soeben ergriffen, beichtet, um sein Leben zu erhalten, daß er vor 20 Jahren den Sohn des Grafen geraubt um funkelnden Geschmeides willen, das der Knabe trug; daß er das Kind beschützt vor seinen Genossen und es an Sohnes Statt angenommen habe und daß auch dieser Räuber geworden sei. Die schreckliche Ahnung des Grafen, daß Jaromir sein Sohn sei, wird zur Gewißheit, als der Räuber erklärt, der Sohn sei im Gebiet des Schlosses. Also Sohn und Mörder des Vaters, Bräutigam und Bruder der Schwester. Diese Erkenntnis, die zuviel ist, wird in ihrer Wirkung noch gesteigert, als Günter den Dolch aufhebt, mit dem Jaromir den Grafen getroffen, denselben Dolch, der in der Halle hing, den der Ahnherr in wilder Wut in der Gattin Blut tauchte! Unter der Last solcher Eindrücke sinkt der Graf mit den Worten in den Tod:

Tiefverhüllte Warnerin,
Sünd'ge Mutter sünd'ger Kinder,
Trittst du dräuend hin vor mich?
Triumphiere! Freue dich!
Bald, bald ist dein Stamm vernichtet,
Ist mein Sohn doch schon gerichtet:
Nimm denn auch dies Leben hin,
Es stirbt der letzte Borotin!

Es folgt ein stilles Gebet der Umstehenden. Dann fordert der Hauptmann zum Rachewerke auf. Berta bleibt allein.

Ihr Geist und ihre Phantasie umnachten sich unter den vernichtenden Eindrücken wilden Schmerzes. Sie will Gift nehmen; doch ehe sie das Fläschchen erreicht, das auf dem Tische liegt, bringt ihr die Wucht allen Elendes den Tod.

V. Im Schloßzwinger harrt Jaromir der Geisterstunde, die ihm zugleich das Glück der Liebe bringen soll. Ihn martern Gedanken über den Mord, den er begangen, zu welchem, wie er meint, der Teufel ihn veranlaßt, von dem Gottes Engel ihn zurückgehalten, zu dem schließlich der so verhängnisvolle Dolch und seine Blutgier den Ausschlag gaben. In dieser Stimmung trifft ihn Boleslaw, der seiner Haft entsprungen ist und ihm enthüllt, daß er nicht sein Sohn sei. Glücklich darüber, daß er nicht von Geburt an in der Verwerfung Buch eingetragen sei, wird diesem klar, weshalb so oft das Gefühl des Hasses gegen Boleslaw sich in ihm geregt, wenn er gebetet, und weshalb ihn kalter Schauder gegen sein Handwerk ergriffen, wenn er Gottes Namen genannt. Er bereut klagend, daß er nicht die tiefgeheime Warnung des eignen Innern verstanden. Aus dem Glauben, daß er von einem armen Landmann oder Bettler abstamme, schrecken ihn die Worte Boleslaws auf: „Bist ein Graf von Borotin! Bist ein Sohn des alten Grafen." Was ihn erheben sollte, schmettert ihn nieder; Wut gegen den, der ihm die Wahrheit so lange vorenthalten, ergreift ihn. Als er sich an dem Räuber vergreifen will, entflieht dieser. Jaromir ist wieder allein, gequält von dem furchtbaren Gedanken, daß er des Vaters Sohn und Mörder ist, daß kein noch so gräßliches Vergehen diesem gleiche, daß allen Sündern, nur dem Vatermörder nicht Vergebung werde. Die verzweifelte Stimmung wirft ihn in die gezwungensten Gedanken: so etwas kann er nicht getan haben; tiefverhüllte schwarze Mächte haben hier die Hand im Spiel. Er ruft dem Schicksal zu: „Ich schlug den, der mich geschlagen. Meinen Vater schlugest du." Nur ein Trost bleibt ihm noch: Hoffnung auf Gesundung des Vaters und auf Vergebung. In diesen tröstlichen Gedanken schallen die ersten holden Töne der Musik aus der Kapelle, die Balsam in sein Herz träufeln, — die aber schnell ihre Wirkung ändern,

als die Friedensklänge in Grabgesänge sich wandeln. In volle Verzweiflung aber gerät Jaromir, als er seinen Vater bleich und tot unter dem umflorten Kruzifix auf dem schwarz verhüllten Kirchenchore ruhen sieht. Als die Lichter verlöschen, erinnert sich Jaromir allmählich, weshalb er im Zwinger weilt. Der Gedanke, daß Berta zugleich seine Braut und Schwester sei, versetzt ihn in wahnsinnige Erregung: er will sie trotz alledem zur Gattin machen; denn wer dem Teufel sich erkoren, der tue es ganz. Er klettert durchs Fenster ins Grabgewölbe, wo er sich mit Berta versprochen. Noch ist er nicht ganz verschwunden, da naht der Hauptmann mit Soldaten, geführt von Boleslaw, der, wieder ergriffen, von des Grafen Sohn Befreiung hofft. Sie finden Jaromir nicht mehr und machen sich zu weiterer Verfolgung auf.

Die letzte Szene spielt im Grabgewölbe am hohen Grabmal der Ahnfrau, in der Nähe einer mit schwarzem Tuch bedeckten Erhöhung. In gewaltiger Erregung ruft Jaromir nach Berta. Auf den Ruf entsteigt die Ahnfrau ihrer Grabstätte. Jaromir hält sie für seine Braut und dringt auf sie ein, mit Hochzeitsgedanken ihr zuredend. Die Ahnfrau erklärt, nicht seine Schwester zu sein. Ihre zweimalige Frage: „Wo ist dein Vater?“ bringt ihn in gewaltigen Grimm. Ihren Rat, zu entfliehen, weist er schroff zurück. Er will mit ihr, seiner vermeintlichen Berta, fliehen. Vor der von der Ahnfrau aufgedeckten Leiche der Berta taumelt er zuerst zurück. Trotzdem stürmt er von neuem auf die Ahnfrau ein mit den Worten:

Weh mir! — Truggeburt der Hölle!
All' umsonst! Ich lass' dich nicht!
Das ist Bertas Angesicht,
Und bei dem ist meine Stelle.

Die Ahnfrau öffnet ihre Arme; er stürzt hinein, taumelt einige Schritte zurück und sinkt tot an Bertas Sarge nieder.

Inzwischen sind der Hauptmann und seine Schar eingedrungen; erstarrt sehen sie, was geschehen, und die Ahnfrau in ihr Grabmal mit den Worten zurückkehren:

Nun wohlan! es ist vollbracht!
Durch der Schlüsse Schauernacht,
Sei gepriesen, ew'ge Macht!
Öffne dich, du stille Klause,
Denn die Ahnfrau kehrt nach Hause.

Die Schicksalsidee.

Grillparzers Ahnfrau ist bekannt unter dem Schlagworte der „Schicksalsidee". In der Tat zieht diese sich, für jedes unbefangene Gemüt unverkennbar, durch das ganze Stück.

Die Ahnfrau selbst steht unter der Macht des Schicksals: sie ist verdammt, Schuld und Leiden des Geschlechts der Borotin mit zu erleben, ohne helfen, ohne hemmen zu können, bis das aus sündigem Ursprung entsprossene Geschlecht von dem Fluche, der wegen geheimer Untat und Mord auf ihm lastet, und von dem Hange zum Bösen, den es von der Ahnfrau des Hauses geerbt hat, erlöst ist. Mag diese tun, was sie will, bis zur Vollstreckung des unabänderlichen Schicksalschlusses ist sie verurteilt zu ohnmächtigem Umherwandern. Sie weiß, daß das Schicksal bestimmt, was sie nicht abzuwenden vermag. Ebenso stehen ihre Nachkommen unter dem Schicksal, unter dem Fluche der Sünden ihrer Vorfahren. Wider Wissen und Willen werden sie in Greuel und Verderben verstrickt oder an den Rand sündhaftester Untaten geführt. Das Schicksal lenkt ihr Sinnen, Trachten und ihr Handeln zu unbewußter, gleichsam schuldloser Schuld.

Ferner stehen unter dem Schicksal alle die Zufälle, die dem unglücklichen Geschlechte zustoßen; mit ausgesuchter Tücke waltet das Fatum in diesen Zufällen. Daß das dreijährige Söhnchen durch die zufällig offenstehende Gartentür zum nahen Weiher läuft und in die Hände der Räuber fällt, daß der unter diesen zum Jüngling herangewachsene Jaromir gerade seine Schwester aus den Händen seiner Frevelgenossen befreien, ihr Herz gewinnen und mit dem seinigen zum Liebesbunde vereinigen muß, ist ein tückischer Zufall. Und ebenso ist's ein boshafter Zufall, daß gerade Jaromir in den Außenwerken

des Schlosses von seinem Vater entdeckt und ergriffen wird und unwissend diesen niederstößt mit demselben Dolch, der einst die Gräfin, die Ahnfrau des Hauses, niedergestreckt, mit demselben Dolch, der am Pfeiler der Schloßhalle hängend den Sohn des Schlosses geheimnisvoll anzog und zu Mordhandwerk begeistert:

Ei, fürwahr ein tüchtig Eisen!
Wie ich ihn so prüfend schwinge,
Wird mit eins mir guter Dinge
Und mein innres Treiben klar.
Scheint er doch so ganz zu passen:
Wen's mit dir, mein guter Stahl,
Mir gelingt, so recht zu fassen,
Der wird mich wohl ziehen lassen
Und kömmt nicht zum zweitenmal.

Der Vater aber richtet an Dolch und Schicksal in der Todesstunde die Worte:

Ja, du bist es, blutig Eisen,
Ja, du bist's, du bist dasselbe,
Das des Ahnherrn blinde Wut
Tauchte in der Gattin Blut!
Ich seh' dich, und es wird helle,
Hell vor meinem trüben Blick!
Seht ihr mich verwundert an?
Das hat nicht mein Sohn getan!
Tiefverhüllte, finstre Mächte
Lenkten seine schwanke Rechte!

Zufall über Zufall also fügen es, daß so viele Greuel sich vollziehen. Auf die unbefangene Phantasie müssen alle diese Zufälle den Eindruck des Schicksals machen; diese Zufälle sind nichts andres als die in Schleier gehüllte Notwendigkeit. Denn sie alle bewegen sich in derselben Richtung, sie steigern sich stufenweise und sie befinden sich in Übereinstimmung selbst mit dem unheimlichen Wetter, das draußen die Winternacht durchtobt, und in Übereinstimmung mit den Gedanken und Worten der handelnden Personen. Die Erzählung des alten Borotin von dem Schicksal seines Hauses setzt gerade da ein, wo sie in die Zufallskette gehört, und ebenso reiht sich an passendster Stelle in diese Kette ein die Erzählung des Kastellans von

der unter den Bewohnern des Schlosses verbreiteten Schicksalssage und den Ahnungen, die sich an diese Sage knüpfen. Unheimlich führt das Schicksal selber gleichsam in ihren Reden das Wort, als beide keine Ahnung davon haben, daß gerade in dieser schaurigen Nacht die Zuspitzung der Zufälle zur Schicksalserfüllung sich vollzieht. Und in derselben unheimlichen, schicksalschwangeren Richtung bewegen sich wiederholt die Worte der Personen des Stückes:

Nein, es ist die Überzeugung,
Die sich immer mehr bewährt:
Daß das Schicksal hat beschlossen,
Von der Erde auszustoßen
Das Geschlecht der Borotin,

sagt der Herr des Schlosses, als er das Schreiben gelesen, das ihm den Tod des Vetters meldet. Und

Sieh, mein Sohn, so leben die,
Die das Schicksal hat gezeichnet,

sagt er warnend zu Jaromir, bevor er ihn mit seiner Tochter verlobt. Und kurz vor seinem Tode warnt er ebenso seine Tochter, als diese sagt, er dürfe noch nicht sterben:

Willst du mit den Kinderhänden
In des Schicksals Speichen greifen?
Seines Donnerwagens Lauf
Hält kein sterblich Wesen auf.

Wie der Graf, ist sein Sohn von der unheimlichen Macht des Schicksals so überzeugt, daß er sich fast bis zur Sophisterei in seiner Leidenschaft versteigt, wenn er dem Schicksal Schuld an allem gibt:

Aber zwischen Stoß und Wunde,
Zwischen Mord und seinem Dolch,
Zwischen Handlung und Erfolg
Dehnt sich eine weite Kluft,
Die des Menschen grübelnd Sinnen,
Seiner Willensmacht Beginnen,
Alle seine Wissenschaft,
Seines Geistes ganze Kraft,
Seine brüstende Erfahrung,

Die nicht älter als ein Tag,
Auszufüllen nicht vermag;
Eine Kluft, in deren Schoß,
Tiefverhüllte, finstre Mächte
Würfeln mit dem schwarzen Los
Über kommende Geschlechte.
Ja, der Wille ist der meine,
Doch die Tat ist dem Geschick.
Wie ich ringe, wie ich weine,
Seinen Arm hält nichts zurück.
Wo ist der, der sagen dürfe:
So will ich's, so sei's gemacht!
Unsre Taten sind nur Würfe
In des Zufalls blinde Nacht —
Ob sie frommen, ob sie töten?
Wer weiß das in seinem Schlaf?
Meinen Wurf will ich vertreten,
Aber das nicht, was er traf!
Dunkle Macht, und du kannst's wagen,
Rufst mir: Vatermörder zu?
Ich schlug den, der mich geschlagen,
Meinen Vater schlugest du!

In derselben Richtung bewegen sich auch die letzten Worte der Ahnfrau von der „Schlüsse Schauernacht". Und daß dieses unheimliche Wesen gerade so geheißen ist wie Berta und daß es dieser ähnlich ist, das kommt in auffallender Weise all den Schicksalsfügungen und Zufallstücken entgegen.

Nach allem, was wir also vom Schicksal sehen und hören in Grillparzers Ahnfrau, kann es uns kein Wunder nehmen, daß man sein Stück zu jener Gattung zählte, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts in engerem oder weiterem Anschluß an die antike Tragödie, besonders an Sophokles' König Ödipus, dem Fatum Eingang in das moderne Drama gewährte. Im besseren Sinne gehört hierher Schillers Braut von Messina und zum Teil auch sein Wallenstein, in weniger gutem Sinne Zacharias Werners 24. Februar, Müllners 29. Februar und desselben Dichters Schuld. Daß mit diesen Schicksalstragödien die Ahnfrau in einem Atem genannt wurde, hat Grillparzer Zeit seines Lebens verstimmt. Er sagt selber in seiner Selbstbiographie, genau genommen befinde sich die Schicksalsidee

gar nicht in seiner Ahnfrau. Daß die Personen zufolge einer dunkeln Sage von einem früheren Verschulden sich einem Verhängnis verfallen glaubten, bilde so wenig ein faktisches Schicksal, als einer darum unschuldig sei, weil er sich für unschuldig ausgebe. Das Ende der Strafe sei für die Ahnfrau nur bis zum Aussterben ihres Hauses, gleichviel, wann und wie, bestimmt; der Zeitpunkt, und daß es durch Verbrechen geschehe, sei zufällig, doch keine Schicksalsbestimmung. — Der unbefangene Zuschauer wird sich doch zwingen müssen, diesen Erörterungen mit Überzeugung folgen zu können, und ebensowenig kann er Schreyvogel, der die kräftigere Hervorhebung gleichsam auf dem Gewissen hat (s. Entstehungsgeschichte S. 4), zustimmen, wenn er in der ersten Auflage zu Grillparzers Ahnfrau diesen verteidigt mit den Worten: „Seines (Grillparzers) Wissens findet sich darin keine Spur von dem abgeschmackten Irrglauben, den man ihm hat andichten wollen. Es ist ihm nicht in den Sinn gekommen, Verbrechen durch Verbrechen entsühnen zu lassen und in der Verkettung von Schuld und unglücklichen Ereignissen, welche den Inhalt seines Trauerspiels ausmacht, ein neues System des Fatalismus darzustellen. Shakespeare und Calderon haben den abergläubigen Wahn finsterer Zeiten mit ungleich größerer Kühnheit zu poetischen Zwecken benutzt, als es in der Ahnfrau geschehen ist, ohne daß man ihn deshalb verketzert hätte ... Das Schicksal spielt in der Andacht zum Kreuz eine weit mehr heidnische Rolle, als in dem gegenwärtigen Stücke, worin eine Sünderin ihre geheime Untat durch den quälenden Anblick der Schuld und der Leiden, die sie zum Teil selbst über ihre Nachkommen brachte, auf eine dem jüdischen und christlichen Lehrbegriffe eben nicht widersprechende Weise abbüßt.

Der verstärkte Antrieb zum Bösen, der in dem angeerbten Blute liegen kann, hebt die Willensfreiheit und die moralische Zurechnung nicht auf. Die Sophisterei der Leidenschaften, welche der Verfasser seinen tragischen Personen in den Mund legt, ist nicht sein Glaubensbekenntnis; so wenig als die zufällige Wahl eines märchenhaften Stoffes einen Beweis gegen

die Orthodoxie seiner Kunstansichten abgibt. Der Verfasser kennt die Schule nicht, zu der man ihn zu zählen beliebt." — In ähnlichem Sinne verteidigt Heinrich Laube, der spätere Direktor des Wiener Burgtheaters, Grillparzer in dem Nachwort zur ersten Ausgabe der sämtlichen Werke des Dichters: „Übrigens ist es auch in solcher Gestalt (d. h. mit dem durch Schreyvogel veranlaßten Einschub) eigentlich nicht die volle Schicksalsidee, deren man das Stück anklagt, sondern es ist eine Theorie der Vererbung, welche in dichterischer Charakteristik gar oft eine Rolle spielt, ohne dem Werte der Dichtung Abbruch zu tun. Sie ist eben wahr, die grelle Ausdehnung nur, wie hier in der Ahnfrau, erweckt gerechtes ästhetisches Bedenken, ein Bedenken, welches aber doch immerhin einen andern Ausdruck suchen muß als den Ausdruck mit dem Stichworte „Schicksalstragödie"." Trotz dieser Verwahrungen gegen die „Schicksalsidee", ist doch bis heutigen Tages der Glaube nicht gewichen, daß die Ahnfrau auf den Irrpfaden der Schicksalsdramatik wandle. Sehen wir vom Streit mit Worten ab und betrachten wir genauer die Schicksalstragödien, die zur Ahnfrau in Beziehung stehen und auf sie Einfluß geübt haben, so werden wir in diese Frage mehr Klarheit bringen als theoretische Erörterungen das vermögen.

Zunächst des Sophokles König Ödipus: Laios, des Ödipus Vater, dem Könige von Theben, ist prophezeit worden, er werde durch seinen Sohn umkommen. Deshalb übergibt er diesen einem Hirten, der ihn töten soll. Doch aus Mitleid mit dem Kinde gibt der Beauftragte den Ödipus einem andern Hirten, der ihn an den Hof des kinderlosen König Polybos bringt, wo der Fremdling als Sohn des Königspaares aufgezogen wird. Dem Herangewachsenen wirft eines Tages ein trunkener Gast vor, daß er ein Findling sei. Nach unbefriedigender Aufklärung zieht Ödipus gen Delphi, um das Orakel zu befragen. Es wird ihm der Bescheid, er sei bestimmt, Vatermörder und Muttergatte zu werden. Er meidet Korinth, erschlägt aber an einem Dreiweg einen Mann, der sich weigert, ihm auszuweichen. Es ist sein Vater. Nur ein

Diener des Geleites entkommt, derselbe Sklave, dem einst der Auftrag geworden, Ödipus zu töten. Dieser wandert weiter, kommt in die Nähe von Theben, löst das Rätsel der unheilvollen Sphinx, die Theben bedroht, und erhält zum Danke den erledigten Thron und die Witwe des Königs zur Gattin. Das Ungewollte, scheu Gemiedene wird sein Untergang. In glücklicher Ehe, der zwei Söhne und zwei Töchter entstammen, lebt er 18 Jahre. Da kommen Seuche und Mißwachs über die Stadt, und das Orakel des Apollo erklärt, der Mörder des Laios müsse verbannt oder getötet werden, wenn das Unheil von der Stadt genommen werden solle. Damit bricht das Schicksal über Ödipus herein. Aus Verzweiflung tötet sich die Mutter und Gattin des Ödipus. Dieser aber blendet sich selbst und wandert von dannen.

Nach dem Vorbilde des Sophokleischen Dramas übernahm Schiller in seiner Braut von Messina die Idee des Schicksals; doch den Grundgedanken moderner Ästhetik, wonach alles aus dem Charakter, dem freien Willen der handelnden Personen sich ergeben muß, verwob er damit: der tragische Held Don Cesar wie die übrigen Glieder des Königshauses fordern durch ihren maßlos leidenschaftlichen Sinn das Schicksal heraus, das nicht auf sich warten läßt und bald eine herrschende Rolle spielt. Die Personen suchen den dunkeln Orakeln auszuweichen; doch es hilft nichts; alles was geschieht, liegt außerhalb Menschenberechnung und Menschenwille. Cesar erschlägt Manuel, trotzdem er weiß, daß es sein Bruder ist, aus Eifersucht um eines Weibes willen, die von beiden Brüdern geliebt wird, aber — unerkannt — ihre Schwester ist. Das läßt ihn die Mutter verfluchen, die durch ihre „Heimlichkeit“ alles verschuldet hat. Zu dem großartigen Walten des Schicksals kommen auch hier kleine Zufallstücken: Manuel erfährt von der Mutter alles, was Cesar nicht hören darf, und jener verläßt immer gerade dann die Bühne, wenn Aufklärung erfolgen würde, die alles erhellen und alles verhüten könnte. —

In ganz andern Formen vollzieht sich das Walten des Schicksals in der Tragödie des Zacharias Werner „Der 24. Februar“.

Am 24. Februar sehen wir Kunz Kuruth in entlegener Alpenhütte mit seinem Weibe Gertrud, die er wider den Willen seines Vaters gefreit hat. Als dieser, wie so oft, einst die ihm widerwärtige Frau mißhandelt und beschimpft hat, hat der Sohn mit einem Messer nach dem Vater geworfen, diesen zwar nicht getroffen, aber einen so tödlichen Schrecken eingejagt, daß der alte Mann vom Schlage getroffen unter gräßlichen Flüchen gegen das Paar und seine Brut seinen Geist aufgab. Der Fluch, der an einem 24. Februar gefallen, geht in Erfüllung. Der erste Sohn, geboren mit dem Zeichen einer roten Sense auf dem Arm, schneidet, zum Knaben herangewachsen, mit demselben Messer im Spiel seiner zweijährigen Schwester den Hals ab. Die Mutter tut den Knaben in ihrer Verzweiflung zu einem Ohm; doch hier will er nicht gut tun, wird in ein Besserungshaus gebracht, entläuft, ist verschollen und kommt, nach langer Wanderfahrt wohlhabend geworden, an dem 24. Februar wieder heim, an dem das Spiel beginnt. Die Eltern befinden sich gerade in großer Not, da ihnen am andern Tage Pfändung bevorsteht. Um sich zu helfen, ermordet der Vater den Unbekannten, als dieser schlafen gegangen, mit demselben Messer, das schon so viel Unheil angerichtet. In seinen letzten Zügen gibt der Sohn sich zu erkennen. Der Vater übergibt sich den Gerichten. — Zacharias Werner wird von Adolf Müllner noch übertrumpft in dessen Trauerspiel „Der 29. Februar“. Der Förster Walter Horst liebt ein Mädchen von unbekannten Eltern, das mit ihm unter einem Dache erzogen wird. Als er seinen Vater um die Einwilligung zur Ehe bittet, wird das Mädchen entfernt, nachdem es geschworen, nicht mit Walter in Beziehung zu treten. Dieser verläßt im Zorne das Haus und trifft mit dem Mädchen zusammen. Nach einiger Zeit erhält er vom Vater einen Brief, der ihn und das Mädchen einlädt, zum 29. Februar, dem Geburtstage des Vaters, heimzukehren. Die beiden fassen den Brief als ein Zeichen auf, daß der Vater das Jawort geben werde, gehen erfreut die Ehe ein und fahren als Mann und Frau heim. Als Walters Vater sie als Paar vor sich sieht,

erschrickt er so gewaltig, daß ihm ein Schlagfluß Zunge und Hände lähmt und er schließlich mit dem Geheimnis, das hier unheimlich waltet, stirbt. Aus der Ehe erwachsen ein Sohn und eine Tochter. Diese (ein Traum hat's vorausgesagt) ertrinkt an einem 29. Februar. Zum drittenmal kehrt der 29. Februar wieder. Ahnungen und Träume der Mutter gehen ihm voraus: sie sieht den Sohn mit einem Dolch im Herzen und ein blutiges Haupt, das ihm vor die Füße rollt, das Haupt des Gatten. Am 29. Februar erscheint des alten Vaters Horst Bruder, der bisher im Ausland gewesen, und führt Aufklärung herbei: Walter hat, ohne es zu wissen, seine Schwester geheiratet, die aus einem unerlaubten Liebesverhältnis des Vaters mit der jüngeren Schwester der Mutter entsprossen ist. Walter ersticht, um die Schuld zu sühnen, seinen Sohn, der ihn darum bittet, weil ein Traum diesen Weg gezeigt. Nach vollbrachter Tat stellt Walter sich dem Gerichte. Seine Frau verspricht, der Hinrichtung beizuwohnen, damit ein Traum in Erfüllung gehe, in dem sie sein Haupt zu ihren Füßen gesehen hat. — In ähnlicher Weise waltet ein blindes und unerbittliches Schicksal in Müllners Schuld: aus geringfügigen Ursachen ergeben sich eine ganze Reihe von entsetzlichen Unglücksfällen. Eine Dame verweigert einer Bettlerin ein Almosen, einen winzigen Real: das häuft Schuld und Unglück auf die ganze Familie. Die Moral des Stückes ist zusammengefaßt in den Worten:

Tun? Der Mensch *tut nichts*. Es waltet
Über ihm verborgner Rat,
Und er *muß*, wie dieser schaltet.
Tun? das nennst du eine Tat?
O, ich bitt' dich, laß das ruhn!
Alles, *alles* hängt zuletzt
Am Real, den meine Mutter
Einer Bettlerin verweigert!

In allen den Dichtungen, die im vorhergehenden aufgeführt sind, die Ahnfrau eingeschlossen, spielt das Schicksal prinzipiell dieselbe Rolle. Es läßt schuldlose Menschen ohne ihr Wissen schuldig werden. Goethes Wort von den himmlischen Mächten klingt in allen als Leitmotiv:

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein;
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Ohne sein Wissen und seine Schuld erschlägt Ödipus seinen Vater und wird er zum Gatten seiner Mutter. Manuel und Cesar lieben, ohne es zu wissen, ihre Schwester, die sie doch tot glauben. Der alte Kuruth ermordet den Sohn, den er für einen Fremdling hält. Walter Horst wird ahnungs- und schuldlos seiner Schwester Mann. Jaromir liebt schuldlos seine Schwester und ersticht ebenso ohne sein Wissen den eignen Vater. Schicksalsgewalten sind überall stärker als die Menschen; gegen diese kämpfen auch die fatalistischen Dämonen kleinlichsten Zufalls. Und dennoch ist zwischen der Verwendung des Schicksals in den verschiedenen Stücken ein Unterschied. Bei Sophokles und Schiller ist fast alles aus dem Großen heraus entworfen. Die Menschen sind erfüllt von gewaltigen Leidenschaften, auch edelster Art; die Gestalten sind gewaltig in ihrem Willen, die Charaktere schreiten auf hohen Pfaden über den Niederungen der Menschen dahin; sie sind im besten Sinne „Übermenschen", die den Neid der Götter herausfordern. Das Schicksal selbst ist umkleidet mit düsterer Hoheit, seine Äußerungen sind wie Blitze, die Eichen treffen. Die dira necessitas, die grause Notwendigkeit liegt auf den Taten der Menschen. — Bei Werner und Müllner ist aber alles, was mit dem Schicksal zusammenhängt, kleinlich, niedrig, ja geradezu läppisch. Das Schicksal geht wie ein „Trödlerweib" mit Messern, Sensen, Dolchen, mit Träumen, Ahnungen und allerhand geheimnisvollem Brimborium hausieren. Das Schicksal sitzt mit seinem 24. oder 29. Februar da, wie ein kleinlicher Gläubiger, der seinen Termin zu richtigem Datum nicht verfehlen will, und es benimmt sich wie ein alberner Dämon, der die Menschen narrt; es ist wie ein Blitz, der Disteln köpft; das Gruseln, das von ihm ausgeht, streift nah ans Komische; man fühlt sich beengt wie bei spiritistischem Unsinn. — Wie steht's mit alledem nun in der Ahnfrau? Manches erinnert an Sophokles

und Schiller. Jaromir hat etwas Gewaltiges an sich in bestimmten Situationen und Schilderungen, die den Eindruck zeichnen, den er weit herum im Volke macht. Als Ausgestoßner der Menschheit, der sich aufbäumt gegen sein Schicksal, zittert in ihm etwas von sozialer Not, die unser Mitleid fordert. Die andern vom Schicksal heimgesuchten Personen dagegen sind so zart, so hinfällig und so gut, daß man nicht versteht, weshalb gerade sie den Neid der Götter herausfordern. Mit Zacharias, Werners und Müllners Schicksalsstücken dagegen aber kann man die Ahnfrau nicht in einem Atem nennen. Denn das Schicksal in ihr hat mehr Einfachheit, Größe und Würde, als bei jenen Dichtern; vor allem ist es nicht die personifizierte Willkür, die sich an prophetische Träume, an Flüche, die den Willen hemmen, und auch nicht an festgesetzte Termine kindisch klammert. Aber dieses Schicksal hat doch wenig von der überirdischen Hoheit an sich, wie im König Ödipus und der Braut von Messina, es gehört vielmehr den unterirdischen Mächten an, die eine Art von Alpdrücken verursachen, die aus den Niederungen stammen, wo Grabesgestalten und Spinnstubengespenster ihr Dasein führen. Der Dichter knüpft damit an an die Gestalten des Volksglaubens, der in dem Leopoldstädter Theater, in welches er als Kind an Namenstagen geführt wurde, in den Ritter- und Geisterstücken sein Wesen trieb. Und ebenso knüpft er mit dem, was als „Schicksalsidee“ bezeichnet wird, an den Volksglauben an. Er selbst sagt in seiner Selbstbiographie: Denkt bei der Ahnfrau an den biblischen Spruch von der Strafe des Verbrechens an den Kindern des Verbrechers bis ins siebente Glied, und ihr habt einen Akt geheimnisvoller Gerechtigkeit vor euch, statt eines Schicksals: „Die Grundirrtümer der menschlichen Natur sind die Wahrheiten der Poesie, und die poetische Idee ist nichts andres als die Art und Weise, wie sich die philosophische im Medium des Gefühls und der Phantasie bricht, färbt und gestaltet.“ Und an einer andern Stelle seiner Werke spricht er sich in ähnlicher Weise über das Schicksal aus: „Der Begriff Schicksal ist bei uns nicht eine Frucht der Überzeugung,

sondern der dunkeln Ahnung. In allen andern Dichtungsarten spricht der Dichter selbst; was er sagt, ist seine Meinung, und daher wäre ein auf die Idee des Fatums gegründetes neueres Epos ein Unding. Im Drama sprechen die handelnden Personen, und hier liegt es in der Macht des Dichters, ihre Charaktere so zu stellen, den Sturm ihrer Leidenschaften so zu lenken, daß die Idee des Schicksals in ihnen entstehen muß. Wie das Wort ausgesprochen oder die Idee rege gemacht worden ist, schlägt wie ein Blitz in die Seele des Zusehers. Alles, was er hierüber in schmerzlichen Stunden ausgegrübelt, gehört, geahnt und geträumt, wird rege, die dunkeln Mächte erwachen und er spielt die Tragödie mit. Aber nie trete der Dichter vor und erkläre den Glauben seiner Personen für den seinigen. Dasselbe Dunkel, welches über das Wesen des Schicksals herrscht, herrsche auch in seiner Erwähnung desselben; seine Personen mögen ihren Glauben daran deutlich aussprechen, aber immer bleibe dem Zuschauer unausgemacht, ob er dem launichten Wechsel des Lebens oder einer verborgenen Wallung das schauderhafte Unheil zuschreiben soll, er selber ahne das letztere, es werde ihm aber nicht klar gemacht; denn ein ausgesprochener Irrtum stößt zurück. — Auf diese Art hat Müllner die Idee des Schicksals gebraucht; auf diese Art schmeichle ich mir, sie gebraucht zu haben, und die Wirkung, die dieselbe auch auf den gebildeten Teil des Publikums gemacht hat, bekräftigt meine Meinung."

Also in allem, was der Dichter über sein Stück sagt, wehrt er sich hartnäckig gegen die Schicksalsidee; aber ebenso unerschütterlich ist er in seiner Meinung über den Wert seines Stückes geblieben. Und wenn er in seinen späteren Jahren ein Lob seiner Stücke vernahm, so wies er es unwillig zurück, wenn es mit einer Nachsicht für die Ahnfrau verbunden war. Die Ahnfrau betrachtete er als ein Produkt seines besten Talents. Daß er nicht ohne Grund so dachte, wird eine Betrachtung der Kunstmittel ergeben, die der Dichter in seinem Drama angewandt hat und durch die er Schwächen in der Anwendung des Schicksals, die Nachsicht fordern, ausgeglichen hat.

Die dramatischen Kunstmittel.

Heinrich Laube sagt in seinem Nachwort zur ersten Auflage von Grillparzers Werken: „Die Ahnfrau strotzt von dramatischem Talente. Wir haben außer Schillers Jugendarbeiten wenig Stücke in unsrer dramatischen Literatur, von welchen sich dies in so hohem Grade sagen ließe wie von diesem ersten Stücke Grillparzers. Es pocht und treibt darin ein Puls des Wortes, des Dranges, des Lebens, welcher außerordentlich ist ...“ Sehen wir uns die verschiedenen Kunstmittel an, durch welche Grillparzer die Wirkungskraft seines Dramas erhöht. Am schwächsten, so scheint es, ist die Kunst der Charakteristik gehandhabt. Es fehlt den einzelnen Personen an individueller Herausarbeitung, die Gestalten nähern sich mehr dem Typischen; allgemein gehaltene Muster treten uns in ihnen entgegen. Doch trotzdem ist eine feine Kunst auch in der Zeichnung dieser typischen Gestalten nicht zu verkennen, die etwas Anziehendes oder auch Abstoßendes für uns bekommen. Der Graf Zdenko von Borotin tritt wenig lebensvoll uns entgegen: er ist ein müder Greis, der scheinbar ohne jede Schuld einem grausen Schicksal anheimfällt; und doch, er war dieser müde Greis nicht immer, seines Hauses Schicksal hat ihn geläutert, er hat an sich gearbeitet und sich frei gemacht von dem falschen Stolze seiner Adelsgenossen; er achtet in Jaromir den Menschen, mag er seinem Stand und seiner Stellung nach sein, was er will; und wenn er auch nicht stolz einherfährt, sein Ehrgeiz, den der König durch Mißtrauen verletzt, ist von feiner Empfindlichkeit und treibt ihn mit einer Frische zur Verfolgung der Räuber, die uns zeigt, daß jugendliches Feuer und Kampfesmut auch noch im Greise wohnen. Das macht ihn uns sympathisch. Und ebenso anziehend ist seine Tochter. Sie ist eine echt weibliche Natur, in stillem Walten und Dulden steht sie ihrem Vater zur Seite; doch als die Liebe über sie kommt, da flammt die Leidenschaft mit einer Wucht auf, daß Berta schließlich, als der Liebe Erfüllung zuschanden wird, durch die Gewalt der Empfindungen am

gebrochenen Herzen stirbt. Der Graf und seine Tochter sind doch nicht ganz so müde und milde, als es bei oberflächlicher Betrachtung scheinen möchte. Und wie diese beiden Charaktere nicht ohne Kunst gezeichnet sind, so auch die Nebenpersonen. Günter, der treue Diener seines Herrn, der mit Berta und dem Grafen, mit dem ganzen Hause Borotin schwer unter der Last des Schicksals leidet und den Fluch des Hauses als eignes Unglück tief empfindet; der Hauptmann, das Muster eines Soldaten, ritterlich gewandt und königstreuen Sinnes, welchen der durch die Räuber an ihm verübten Frevel aus dem Episodenhaften und aus der Nebenrolle stark hervortreten läßt, und der Räuber Boleslaw, in dessen Sklavenseele Banditenegoismus, Banditenfeigheit und Treulosigkeit sich widerwärtig mischen — alle drei sind mit wenig Zügen plastisch charakterisiert und kräftig geformt für die Sympathie oder Antipathie des Zuschauers. Mehr aber als bei diesen Personen zeigt sich die Kunst der Charakteristik bei dem Räuber Jaromir, besonders deshalb, weil sie uns hier eine problematische, eine moralische Doppelnatur vorführt. Ist der Trieb zum Bösen, der in diesem Manne wohnt, die verbrecherischen Regungen, die ihn immer wieder zum Räuberhandwerk und zu Mordlust hinziehen, ist die rohe Lüsternheit, die ihn nicht zurückschrecken läßt vor dem Frevel der Blutschande, ist das Rohe, Wüste und Wilde, das immer wieder in ihm aufsteigt, ein Erbe des Fluches der Sünde, der auf dem Geschlechte lastet? Oder entstammen diese Regungen dem anerzogenen Verbrechertum, und war Jaromir von Haus aus ohne Schuld und Fehler, und ist sein eigentliches Erbteil, das ihm vom edlen Vater überliefert ist, der Hang zum Guten, der sich in seiner Liebe zu Berta und im gläubigen Gebete kundtut, das seine Hoffnungen und seine Wünsche adelt? Dann würde die größere Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zufallen, die ihn in Räuberhand geliefert haben. Jedenfalls hat die Kunst des Dichters den Helden des Stückes durch den Zwiespalt, der in ihm kämpft, zur tragischen Person gemacht, die einen eigentümlichen Reiz auf uns ausübt und unser Mitleid in starkem Maße wachzurufen geeignet ist.

Es fehlt also doch nicht an einiger feinen Kunst der Charakteristik. Größer jedoch als diese ist die Kunst des Dichters, wirksame Stimmung über die Handlung und die Personen des Stückes auszugießen und alles in märchenhafte Form und dämmerhafte unheimliche Beleuchtung zu setzen. Diese Kunst greift hinüber in das Reich der Toten und ruft die Gespenster herbei, um mitzuwirken im Dienste des Schicksals. „Kalt und dunkel wie das Grab", so wird im Anfang dès Stückes von Berta die Stimmung der grausen Nacht bezeichnet. Fast mit Naturnotwendigkeit gehört in eine solche Luft die Ahnfrau hinein, nicht nur als ein leerer Schatten, sondern als eine Gestalt, die mitzuwirken und mitzuhandeln in solchem Dämmerlicht berufen ist. In wenigen Dichtungen ist die Gespenstererscheinung so kunstvoll begründet wie in der Ahnfrau. Solch schauerliche Nachtstunden, wo losgerissene Winde wimmern durch die Luft gleich Nachtgespenstern, wo alle die düstern geheimnisvollen Nebenbegriffe vorhanden sind, mit welchen wir von Kindesbeinen an Gespenster zu denken und zu erwarten gewohnt sind, müssen die Geister aus den Gräbern rufen, zumal wenn diese der Fluch ruhelosen Wanderns wegen schwerer Untat in den Sarg begleitet hat. Und ebenso kunstvoll motiviert ist es, wenn solche zum Mithandeln berufene Geister angenehmer und unangenehmer Empfindungen fähig sind und die Ahnfrau Qualen empfindet in dem Widerstreit der Liebe zu dem Geschlechte, das sie zu erhalten bestrebt ist, und der Sehnsucht nach Ruhe, die ihr nur durch den Untergang dieses Geschlechtes werden kann. Die Kunst, die Stimmung recht zu gestalten, greift hier ineinander mit der Kunst der Charakteristik, die sich in solch stimmungsvoller Umgebung auch an Gespenster wagen darf.

Die Stimmung rückt uns noch einige Stufen höher in dieser geheimnisvollen Welt der Dichtung durch den Gegensatz, in den sie Grabesluft und Lebensluft setzt und das hoffnungsvolle und nach Sinnenfreude sich sehnende Leben in den Bereich des Todes zieht. Das volle Leben zweier mächtig von Liebe bewegten Gemüter, der jugendlich selige Ansturm der Herzen,

der Traum namenlosen Glückes und die Sehnsucht nach solchem Glück, die selbst den müden Grafen Borotin für Augenblicke neu belebt, sie gehen am Rande des Grabes einher und die Schrecknisse der vom Schicksal bestimmten Glücksvernichtung starren ihnen aus jeder Ecke, aus jedem Winkel des fluchbeladenen Schlosses entgegen.

Die Form kommt dem Inhalt kunstvoll zu Hilfe, um die Stimmung noch wirksamer zu machen. Das Lyrische gesellt sich zum Dramatischen und füllt dieses mit stimmungsvollem Odem und dem weichen wohligen Hauch poetischer Empfindung. Wie wirksam schon im ersten Akte das Aufjauchzen des Glückes bei Berta, eingeleitet durch Worte, die wie ein Sonnenstrahl das dunkle Gewölk durchbrechen:

Ich kann's nicht fassen,
Mich selber nicht fassen;
Alles zeigt mir und spricht mir nur ihn,
Den Wolken, den Winden
Möcht ich's verkünden,
Daß sie's verbreiten, so weit sie nur ziehn.

Mir wird's zu enge
In dem Gedränge;
Fort auf den Söller, wie lastet das Haus!
Dort von den Stufen
Will ich es rufen
In die schweigende Nacht hinaus.

Und naht der Treue,
Dem ich mich weihe,
Künd' ich ihm jubelnd das frohe Geschick;
An seinem Munde
Preis' ich die Stunde,
Preis' ich die Liebe, preis' ich das Glück.

Und entsprechend dieser Glückesstimmung die Sehnsucht des Jaromir nach Ruhe und Herzensfrieden am Ende desselben Aufzuges:

Nehmt mich auf, ihr Götter dieses Hauses
Nehmt mich auf, du heil'ger Ort,
Von dem Laster nie betreten,
Von der Unschuld Hauch durchweht.

Unentweihte, reine Stelle,
Werde, wie des Tempels Schwelle,
Mir zum heiligen Asyl!

Unerbittlich strenge Macht,
Ha, nur diese, diese Nacht,
Diese Nacht nur gönne mir,
Harte! und dann steh' ich dir!

Diese Worte erregen um so gewaltiger, als jeder Satz und jeder Wunsch voll ominösen Inhalts ist.

Und von ähnlicher Wirkung ist der lyrische Erguß Jaromirs im dritten Aufzuge, in welchem die Hoffnung auf ein Leben voller Wert und voller Liebe sich ausspricht:

Wenn erschallt die zwölfte Stunde,
Und kein lebend Wesen wacht,
Nah' ich leise, leis' im Bunde
Mit der stillen Mitternacht.

Im Gewölbe, wo in Reihen
Deiner Väter Särge stehn,
Führt ein Fenster nach dem Freien,
Dort, mein Kind, sollst du mich sehn.

Und schnell eil' ich, wenn das Zeichen
Von der lieben Hand erschallt,
Schnell dahin, wo unter Leichen
Mir dies liebe Leben wallt. —

Zur Glückeshoffnung in jähem Widerklang steht dann am Schlusse der Kirchenchor:

Auf ihr Brüder!
Senkt ihn nieder
In der Erde stillen Schoß,
In der Truhe
Finde Ruhe,
Die dein Leben nicht genoß.

Wie durch diese lyrischen Einlagen meisterhaft auf die Stimmung eingewirkt wird, so das ganze Stück hindurch durch die Art, wie der Dichter den trochäischen Rhythmus kunstvoll handhabt. Gerade dieses Versmaß, das der Prosa am nächsten liegt, führt leicht zu trivialer Fassung der Gedanken und wird deshalb gern genutzt, wo es sich um komische Wirkungen handelt (vgl. Wilhelm Buschs Max und Moritz). Solcher Ge-

fahr, prosaisch und trivial zu werden, ist Grillparzer nicht nur glücklich entgangen, sondern er hat den vierfüßigen Trochäus mit einer dichterischen Kraft und einem Stimmungsreichtum angewandt, die sich nicht häufig wiederfindet. Und je weiter die Handlung voranschreitet, um so mehr steigert sich das Dahinfliegen der Rhythmen, ihre Hast und ihre Glut durch den Reim, der von Akt zu Akt gehäufter auftritt, je erregter die Stimmung wird.

Und dazu die Sprache des Dichters: überall hastig, bewegt, drängend, oft atemlos; dem Herzen entströmend mit bereitwilliger Eile, naturwahr und volksmäßig, und doch von idealer Haltung. Diese kunstvolle Gestaltung bewirkt und erhöht der Dichter durch Anwendung von Kunstformen, die sich im einzelnen verfolgen lassen. So steht ihm im reichen Maße die Anaphora zu Gebote, d. h. die Wiederkehr derselben Worte und derselben Wendungen am Anfang mehrerer aufeinander folgender Sätze. Einige Beispiele werden diese Kunst zeigen. I, 67 ff. des Grafen Worte:

Glücklich, glücklich nenn' ich den,
Den des Daseins letzte Stunde
Schlägt in seiner Kinder Mitte.
Solches Scheiden heißt nicht Sterben,
Denn er lebt im Angedenken,
Lebt in seines Wirkens Früchten,
Lebt in seiner Kinder Taten,
Lebt in seiner Enkel Mund.

IV, 23 ff., wo Berta über das Schicksal ihres Hauses sagt:

Unglück oder Freveltat?
Unglück, ach! und Freveltat.
Reichte nicht das Unglück hin,
Dieses Dasein zu vernichten,
Warum noch den schweren Frevel
Laden auf die wunde Brust?
Warum, du gerechtes Wesen,
Noch mit des Gewissens Fluch
Deinen harten Fluch verschärfen?
Warum, Gott, zwei Blitze werfen,
Wo's an einem schon genug?

Ebenso Bertas schmerzerfüllte Worte vor dem Tode des Vaters (IV, 219):

Vater, nein! — Nicht sterben! Nein!
Nein, Ihr dürft nicht, dürft nicht sterben!
Seht, ich klammre mich an Euch,
Seht, Ihr dürft, Ihr könnt nicht sterben!

Und Jaromir im Anfangsmonolog des fünften Aufzuges (23 ff.):

Und wenn's recht, was ich getan,
Warum faßt mich Schauder an?
Warum brennt es hier so heiß,
Warum wird mein Blut zu Eis?
Warum schien's, als ich es tat,
In dem schwarzen Augenblicke,
Teufel zögen mich zur Tat,
Gottes Engel mich zurücke.

Wie in diesen Beispielen sich die Häufung des Reims mit der Anaphora verbindet, um poetischen Reiz zu erhöhen, so tritt in der Frühlingschilderung, die Graf Borotin im ersten Aufzuge gibt (I, 51 ff.), am Schlusse der Verse auch noch die Klangfigur der Alliteration, d. h. des Gleichklangs der Anfangslaute hinzu (weit — Wald — wird — wird; frischen — freuen; Lebens — Lenz; dazu in den letzten vier Versen zehn Silben mit i als besonderes Klangspiel):

Jeder Baum, der jetzt im Sturme
Seine nackten, dürren Arme
Hilfeflehend streckt zum Himmel,
Wird mit neuem Grün sich kleiden.
Alles, was nur lebt und webt
In dem Hause der Natur,
Weit umher, in Wald und Flur,
Wird sich frischen Lebens freuen,
Wird im Lenze sich erneuen;
Nie erneut sich Borotin!

Und wie Anaphora und Alliteration, so wirkt die Klimax, die Steigerung der Worte von Stufe zu Stufe, und die Aposiopese, das plötzliche Abbrechen der Rede, das erahnen läßt, was kommen soll, weil gerade da, wo die Haupt-

sache kommt, die Gedanken abgesetzt werden. Für erstere Kunstform mögen einige Beispiele Zeugnis ablegen:

I, 206. Graf: Fallen gleich die weiten Lehen
Als erloschen heim dem Thron,
Ein bescheidnes Los zu gründen,
Hat noch Borotin genug.

Berta: O, wie soll ich —

Graf: Mir nicht danke!

I, 394. Günter: Erst, als Ihr sie gellend rieft,
Eilte sie mit mir herbei.

Graf: Und ich sah —

Günter: Ihr sahet —?

Graf: Nichts!

Günter: Ihr saht etwa —?

Graf: Nichts! nichts, sag' ich!
Es ist klar, ich hab' geträumt!

II, 408. (Schläge ans Haustor.)

Graf: Was ist das? — Wer naht so spät
Noch sich dieses Schlosses Toren?

Berta: Gott, wenn etwa —

Graf: Sei nicht kindisch.
Glaubst du wohl, verdächtig Volk
Wage sich an feste Schlösser,
Wohl verwahrt und wohl bemannt?

Für die Klimax mögen zwei Beispiele genügen:

III, 410. Jaromir: Hier, hier sollen sie mich finden,
Fassen, würgen, fesseln, binden,
Hier vor deinem Angesicht.

IV, 197. Graf: Es ist Schlafens — Schlafens Zeit! —
Gutes Mädchen, armes Kind,
Klage, dulde, leide, stirb!

Trotz aller dieser Kunstmittel hält sich aber die Ahnfrau innerhalb der Grenzen, in denen volksmäßige Wirkung möglich bleibt. Das gelingt besonders dadurch, daß überall die einfache Beiordnung der Sätze der Unterordnung vorgezogen wird und dadurch der Dichter sich der älteren und schlichteren Formgebung der Volkssprache nähert. Was aber

noch mehr die Sprache in der Ahnfrau dem Volksmäßigen nähert und deshalb immer dazu beitragen wird, daß die Ahnfrau auf weite Schichten des schlichten Volkes wirken wird, das sind die vielen Anklänge an Worte und Gedanken der Bibel, die sich in unsrer Dichtung finden. Ein Gang durch das Trauerspiel möge diese Anklänge uns zum Bewußtsein bringen.

Wenn Jaromir vom Teufel sagt (II, 86):

> Ich will lachen seinem Wüten
> Und ihm kühn die Stirne bieten.
> Oder komm' als grimmer Leu,
> Will ihm stehen ohne Scheu,
> Auge ihm ins Auge tauchen,
> Zähne gegen Zähne brauchen,
> Gleich auf gleich!

wer denkt da nicht an Matth. 5, 38: Ihr habt gehört, daß da gesagt ist: Auge um Auge, Zahn um Zahn.

Und bei II, 116: Bin ich doch nur Fleisch und Blut! an Matth. 16, 17: Fleisch und Blut hat dir das nicht geoffenbaret, sondern mein Vater im Himmel.

Ferner ruft die Stelle II, 139ff.:

> Wehend fühl' ich schon den Schlummer,
> Mild, wie eine Friedenstaube
> Mit dem Ölzweig in dem Munde,
> Über meinem Haupte schweben usw.

uns die Erinnerung wach an die Taube (Mos. 8, 11), die zu Noah kommt um die Vesperzeit; „und siehe, ein Ölblatt hatte sie abgebrochen und trug's in ihrem Munde".

> II, 611: Recht gesprochen, recht gesprochen!
> Daß die Kindlein ruhig schlafen,
> Mit den Hunden vor die Tür!

erinnert uns an eine ähnliche Zusammenstellung in Matth. 15, 26: „Es ist nicht fein, daß man den Kindern ihr Brot nehme, und werfe es vor die Hunde." — Und Lazarus, der „getragen ward von den Engeln in Abrahams Schoß" (Luc. 16, 22) begegnet uns bei dem Tode des Grafen, den Günter mit den Worten zum Himmel geleitet (IV, 421ff.):

Fahre wohl, du reine Seele,
Ach, und deine Tugenden
Tragen dich, wie lichte Engel,
Von der Erde Leiden los,
In des Allerbarmers Schoß.

Wie Reim und Rhythmus gegen Ende der Ahnfrau sich steigern, um die Steigerung der Stimmung zu bewirken, so häufen sich auch im letzten Aufzuge die Anklänge an die Bibel: Wenn Jaromir sagt (V, 136 ff.):

Und Gott hätte in der Stunde
Der Geburt mir nicht geflucht?
Meinen Namen nicht geschrieben
Ein in der Verwerfung Buch?

so denken wir an das „Buch des Lebens“, in welches Gott die Namen derer einträgt, die über dem Evangelio gekämpft haben (Phil. 4, 3), und ebenso die Worte (V, 173):

Seit ich Gottes Namen nenne,
Seit ich Gut und Böses kenne.

an 1. Mos. 3, 5: „Gott weiß, daß, welches Tages ihr davon esset, so werden eure Augen aufgetan, und werdet sein wie Gott, und wissen, was gut und böse ist.“

Ferner klingen die Worte (V, 202):

Der mit seiner Stirne Schweiß
Seiner Väter Erbe dünget

an an 1. Mos. 3, 19: „Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen.“ — Gedankenverwandt ist die Stelle (V, 384 ff.):

Nein, in jenen düstern Fernen
Waltet keine blinde Macht,
Über Sonnen, über Sternen
Ist ein Vateraug', das wacht.
Keine finstern Mächte raten
Blutig über unsern Taten,
Sie sind keines Zufalls Spiel;
Nein, ein Gott, ob wir's gleich leugnen,
Führt sie, wenn auch nicht zum eignen,
Immer doch zum guten Ziel.

und Römer 8, 28: Wir wissen aber, daß denen, die Gott lieben, alle Dinge zum Besten dienen.“ — Eigentümlich ist,

daß gerade Jaromir vielfach Worte spricht, die anklingen an biblische Worte und Gedanken. Es ist, als ob der Dichter diese Doppelnatur noch mehr aus seiner verderbten Umgebung hätte herausheben wollen.

Zu all den Mitteln, durch welche Grillparzer die Wirkung seiner Dichtung zu erhöhen verstanden hat, gesellt sich noch die meisterhafte Art, wie die Einheit der Handlung gewahrt ist, und wie durch Kontraste, Effekte und tragische Ironie die auf engstem Raume sich vollziehenden Ereignisse an Wirkungskraft gehoben sind. Die Handlung wächst und schwillt in den kurzen Stunden zwischen 7 Uhr und Mitternacht Schlag auf Schlag und stürmt auf uns los, daß wir kaum Ruhepausen zum Aufatmen finden. „Mit des Geschickes Mächten ist kein ew'ger Bund zu flechten, und das Unglück schreitet schnell," das ist gleichsam das Leitmotiv, das durch den Gang der Ereignisse hindurchklingt. Besonders wächst die Handlung an, wenn die Erkennungen, denen kräftige Spannung vorausgeht, sich steigern. Wie der Soldat mit dem Fetzen der Schärpe erscheint, Jaromir der Erkennung ausweicht durch rasche Flucht aus der Halle des Schlosses, wie Berta hört, daß der flüchtende Räuber am Arme verwundet sei, und schließlich in dem Fetzen der Schärpe ein Stück ihres Geschenkes an den Geliebten erkennt, und Jaromir dann mit den Worten:

„Ha!
Nun wohlan! es ist geschehn!
Wohl, der Blitzstrahl hat geschlagen,
Den die Wolke hat getragen,
Und ich atme wieder frei."

sein Geständnis in anschwellender Hast beginnt, bis zu dem Höhepunkte: „Bin der Räuber Jaromir" — das alles ist mit einer dramatischen Kunst aufgebaut, die dem Dichter die Herzen des Volkes eroberte. Und ebenso die zweite Erkennung, die anhebt in dem Augenblicke, wo der Graf bei der Fackeln fernem Scheine in dem Räuber den Verlobten Bertas zu erkennen glaubt und die sich steigernde, spannende Erzählung des Räubers die furchtbare Tatsache ans Licht bringt, daß

Jaromir der Mörder seines Vaters sei. Und nicht minder zeigt sich vollendete dramatische Technik in der letzten Erkennung, als den Jaromir nach scheinbarer Erlösung von der niederdrückenden Empfindung, daß er von Räubern stamme, und nach der Erhebung des Gemütes in den Worten:

> Will; wenn späte Sterne blinken,
> Auf den nackten Boden sinken
> Und mich reich und selig dünken,
> Reicher, als kein König ist,
> Wenn der Schlaf mein Auge schließt.

die niederschmetternde Wahrheit trifft, daß er des Ermordeten Sohn sei. Verstärkt wird die Spannung, welche durch diese Erkennungen erzeugt wird, durch die Effekte und Kontraste, die in die Handlung gerade da eingreifen, wo sie am wirksamsten sind. Das Pochen Jaromirs an des Schlosses Tor unmittelbar nach der Erzählung der Schicksalssage, das Pochen des Hauptmanns und das Erscheinen mit seiner Verfolgerschar unmittelbar nach der Verlobung Jaromirs und Bertas und der Schuß, der das Gebet Bertas unterbricht, als sie allein gelassen in Verzweiflung um ein erlösendes Zeichen aus ihrer Angst und Not bittet — das alles wirkt mit, um die in jähem Tempo verlaufende Handlung um kräftige Eindrücke zu vermehren. Vor allem aber wirkt die tragische Ironie an den verschiedensten Stellen dann auf den Zuschauer mit herzzerreißender Gewalt, wenn die Worte in Gegensatz zu den Tatsachen treten und die Personen etwas aussprechen, was dem Zuschauer eine schreckliche Wahrheit ist, ihnen selbst in diesem Sinne nicht erscheint.

Wenn der Graf den Jaromir anspricht mit den Worten (I, 671):

> Wohl mir, daß mir ward vergönnt,
> Den zu sehen, dem zu danken,
> Der mir meine letzten Tage,
> Mir mein Sterbebett verschönt,
> Mit dem Glücke mich versöhnt.
> Komm an meine Brust, du Teurer,
> Lebensretter, Segensengel!

und weiterhin (I, 709ff.):

Laßt uns glauben, laßt uns schmeicheln,
Daß auf uns, auf unsre Not
Auch ein flücht'ger Blick gefallen,
Daß Ihr nicht nur bloß beglücken,
Daß Ihr uns beglücken wolltet.

und schließlich (I, 732ff.):

O, er hat ein weiches Kissen:
Ein noch unentweiht Gewissen,
Das Bewußtsein seiner Tat! —
So, noch diesen Händedruck,
So, noch diesen Segenskuß,
So, mein Sohn, jetzt geh zur Ruh'!
Ein Engel drück' das Aug' dir zu!

und wenn diese Worte im Widerspruch mit der Wirklichkeit stehen und wir in dem Manne mit unentweihtem Gewissen den Räuber vermuten und bald auch entdecken; wenn derjenige, den der Graf als den Beglücker seines Hauses nennt und als seinen Lebensretter bezeichnet, der ihm sein Sterbebett verschönt, zum Mörder an dem Grafen wird, als dessen Sohn er schließlich erkannt wird, erzeugt das eine tragische Dissonanz, die herzzerreißend wirken muß. Und von ähnlicher Wirkung sind die Worte, welche der Graf spricht, als er vernimmt, daß das Schloßgespenst auch Jaromir aufgeschreckt hat (II, 226ff.):

Ah!
Zählt man dich schon zu den Meinen?
Ist's an jenen dunkeln Orten
Also auch schon kund geworden,
Sohn, daß du mir teuer bist.

und weiterhin die schicksalverkündenden Worte (II, 249ff.):

Und du willst den mut'gen Sinn,
Willst die rasche Lebenslust
Und den Frieden deiner Brust,
Köstlich hohe Güter, werfen
Rasch in unsres Hauses Brand?
O, mein Kind, du wirst nicht löschen,
Wirst mit uns nur untergehn.

Noch kräftiger setzt die tragische Ironie ein, wenn Jaromir am Schlusse des ersten Aufzuges Worte spricht, die im schärfsten

Mißverhältnisse zu der Wirklichkeit stehen, wenn er die Götter des Hauses anfleht als gute Geister, ohne zu ahnen, daß es fluchbringende Grabgespenster sind, die ihn bald aus dem Schlummer aufschrecken werden, wenn er das Haus einen heiligen Ort nennt, ohne zu wissen, daß es eine fluchbeladene Unglücksstätte ist, und wenn er die Hoffnung ausspricht, daß dieses Haus ihm wie des Tempels Schwelle zum heiligen Asyl werden, ohne zu wissen, daß es ihm zur Richtstätte und zur Stätte des Fluches bestimmt ist. Ebenso schneidende Ironie zeigt sich in den Worten, welche er am Schlusse des dritten Aufzuges freudestrahlend an den Dolch richtet, mit dem er gar bald den Mord am eignen Vater vollziehen soll.

Und schließlich wirkt diese Ironie des Schicksals wie ein greller Blitzstrahl in Grabesnacht, als Jaromir am Schlusse des Ganzen die Ahnfrau mit den Worten anredet:

Das sind meiner Berta Wangen,
Das ist meiner Berta Brust!
Du mußt mit! Hier stürmt Verlangen,
Und von dorther winkt die Lust.

Noch herzzerreißender wirkt es, wenn Jaromir, als er die Leiche Bertas gesehen und erkannt hat, was die grelle Wirklichkeit ihm bietet, mit den Worten eines Wahnsinnigen:

Weh mir! — Truggeburt der Hölle!
All' umsonst! ich laß dich nicht!
Das ist Bertas Angesicht,
Und bei dem ist meine Stelle!

auf die Ahnfrau zustürzt und in ihren Armen mit einem Schrei des Entsetzens in den Tod sinkt.

Wir sehen, der bühnenkundige Heinrich Laube hat recht geurteilt, wenn er sagt, daß Grillparzers Ahnfrau von dramatischem Talente strotzt, und es ist wohl begreiflich, daß Grillparzer selbst zeit seines Lebens die Ahnfrau als ein Produkt seines besten Talents erschienen ist.

Und dem Dichter hat der Erfolg recht gegeben, der sich an dieses Stück geknüpft hat. Der Ahnfrau ist es zuzuschreiben,

daß die österreichischen Dichter wieder in kräftigen poetischen Wettbewerb mit ihren deutschen Brüdern traten. Andre Dramen Grillparzers sind ja vollkommner und haben ein größeres Bühnenrecht als dieses Erstlingsstück. Aber trotzdem hat die Ahnfrau sich auf den besten Bühnen Deutschlands behauptet, weil doch ein schönes Stück naiver Romantik in ihm steckt und weil sich an den Eindrücken dieser Tragödie immer wieder erweist, wie alt und wie klug wir heutzutage geworden sind, indem wir weit abgerückt sind von dem urkräftigen Phantasieleben der Kinder und des schlichten Volkes.

Druck von B. G. Teubner in Dresden.

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts
Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus
Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Lyon
13

Ferd. Avenarius als Dichter

Von

Dr. Gerhard Heine
Bernburg

Leipzig und Berlin
Druck und Verlag von B. G. Teubner

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts
Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus
Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Lyon
13. Bändchen

Ferd. Avenarius als Dichter

Von

Dr. Gerhard Heine
Bernburg



Leipzig und Berlin
Druck und Verlag von B. G. Teubner
1904



Ferdinand Avenarius ist am 20. Dezember 1856 in Berlin geboren. Er besuchte in Dresden die Schule, war in seiner Jugend viel krank, studierte dann in Leipzig und Zürich anfangs Natur-, dann Kunstwissenschaften, reiste 1½ Jahr in Italien, kam 1882 zurück, lebte ganz eingezogen in Dresden und gründete 1887 den „Kunstwart", der sich zehn Jahre lang höchst kümmerlich durchhalf, dann aber sonderbar schnell aufwärts gedieh. Bis jetzt ist Avenarius' Name vorzüglich durch diese Kunstzeitschrift und durch die vortrefflichen Unternehmungen des Kunstwartes, wie die „Meisterbilder" und das „Hausbuch deutscher Lyrik", bekannt geworden, und er selbst hat dadurch einen bedeutenden und heilsamen Einfluß auf unser geistiges Leben gewonnen. Wie scheint, wird die Zeit kommen, wo die Würdigung seiner Dichtungen eine ähnliche Steigerung erfährt. Denn bis jetzt sind die Dichtungen, in denen er sein Bestes bietet, vor allem die „Stimmen und Bilder", nur einem kleineren Kreise bekannt. Diese Sammlung von Gedichten sowie seine lyrisch-epische Dichtung „Lebe", Werke, in denen vor allem seine dichterische Größe und Eigenart zum Ausdruck kommt, sollen uns im folgenden vor allem beschäftigen.

Ich berühre nur kurz ein früheres Werk „Die Kinder von Wohldorf", ein Idyll, 2. Aufl. 1898.

Der Dichter hat einen seltsamen Stoff gewählt, den er nach den Einleitungsversen in vergangene Zeiten, vielleicht die des Dreißigjährigen Krieges, verlegt, wenn auch das Nähere nicht deutlich wird. Ein fremder Spielmann sucht in einem Dorfe Wohnsitz, ohne daß er von sich, von Alter, Stand, Herkunft, das geringste verraten will. So wird er mit Mißtrauen abgewiesen und siedelt sich mit seinem dunkeln Geheimnis im Walde an. Durch sein Geigenspiel und seine Freundlichkeit lockt er die Kinder des Dorfes zu sich und verdient sich ihre Liebe und allmählich auch die stille Achtung der Dörfler durch jahrelange liebende Fürsorge und Freundlichkeit, bis er eines

Tages im Flusse tot gefunden wird; er hat seinem Leben ein Ende gemacht und sein Geheimnis mit hinüber genommen. Der anfängliche Abscheu vor dem Selbstmörder wird überwunden durch den tiefen Eindruck der Persönlichkeit dieses Mannes, und sein Begräbnis gestaltet sich besonders durch die Liebe der Kinder zu einer erhebenden Feier für den, der im Leben so wenig Freundlichkeit erfahren hat.

Der Dichter selbst faßt diesen Inhalt zusammen in folgenden Worten:

> Doch sing es du, mein Sang,
> Wie kleinen Herzen Großes einst gelang,
> Wie Menschenliebe, der sich hart verschloß
> Ein rauhes Volk, in Kinderseelen floß
> Und leise hin in Kinderseelen träumte
> Und plötzlich auf aus Kinderseelen schäumte
> In Frühlingswellen — bis das Eis zerrann,
> Und holdes Grünen alles überspann,
> Und, was noch jüngst vertrocknet lag und leer,
> Lebendig wogte als ein Saatenmeer.

Ich kann nicht umhin, die Wahl dieses Stoffes für einen Fehlgriff zu halten, der auch durch die Art der dichterischen Behandlung nicht ausgeglichen wird. Nicht nur, daß bei des Dichters Plan das eigentlich Bedeutende und Seelische, nämlich der Charakter des Spielmannes, von vornherein ausgeschieden wird, auch von den übrigen Gestalten wird keine recht anschaulich und lebendig. Für ein Idyll aber ist der Stoff zu schwer und ernst, und demgemäß gelingt es dem Dichter auch nicht, Stil in sein Werk zu bringen, und selbst der Ausdruck schwankt noch zwischen Poesie und versifizierter Prosa. Dabei soll nicht geleugnet werden, daß das Werkchen seine Vorzüge hat, ja K. Telmann urteilt: „Wir haben selten etwas Rührenderes und Ergreifenderes gelesen als diese einfachen Weisen, in denen es doch zaubergewaltig singt und klingt.“ Wer aber die späteren Dichtungen kennt, der wird hier noch keinen „echten Avenarius“ anerkennen.

Wie seine Dichtung „Lebe“ zeitlich zwischen diesem Werk und den „Stimmen und Bildern“ steht, so vermittelt sie auch in der Form zwischen jener erzählenden Dichtung und seiner Lyrik.

Fassen wir kurz den Inhalt von „Lebe“ zusammen, so können wir dazu die folgenden Worte aus der Dichtung selbst wählen:

Auf seiner Bahre lag ein toter Mann,
Da trat der Gott der Liebe zu ihm. „Lebe!“
So sprach er, „lebe!“ und noch einmal „lebe!“
Und der Gestorb’ne lebte.

Ein Mensch, den ein ungeheurer Schmerz getroffen hat, wird aus der Todesnacht der Verzweiflung zu neuem, ja zu höherem und sittlich bewußterem Leben geführt durch das liebende Mitleid für fremdes Elend. Ein zukunftsfreudiger Jüngling brach zusammen unter hartem Schicksalsschlage — einen gereiften Mann sehen wir sich erheben, nicht mehr den jugendlichen Glanz im Auge, aber das Leuchten einer Seele, die Menschenschicksal erfahren hat und zum liebenden Verständnis von Welt und Menschenleben erwacht ist. Diese seelische Entwicklung ist der Kern der Dichtung. Von der sonnigen Höhe heiterer Weltfreudigkeit führt der Dichter zur Tiefe der Verzweiflung und des Wahnsinns; aber durch dies dunkle Tal schreitet sein Held hindurch zur Höhe sittlich geläuterten, freien Menschentums. Dieser gewaltige seelische Stoff ist lyrisch gestaltet. So kommt die überaus reiche Mannigfaltigkeit der Empfindungen in voller Unmittelbarkeit und Frische zum Ausdruck, die zartesten und reinsten wie die wildesten und zerrissensten Klänge tönen ungeschwächt in diesen Bekenntnissen des Helden.

Das Verständnis für diese Anlage der Dichtung ist nicht nur für die ästhetische Würdigung der Dichtung Vorbedingung, sondern auch für die Auffassung ihres sittlichen und seelischen Gehaltes. Die Dichtung gliedert sich naturgemäß in zwei Teile. Wir verfolgen, wie der Held durch sein Schicksal zur tiefsten Verzweiflung geführt wird, und wie er sodann, seinen Schmerz überwindend, „zu voller geistiger Mannheit“ heranreift.

Die Einleitung bildet ein Bild sonnigen Glückes. Der Held der Dichtung ist ein junger Arzt, der soeben die Studienzeit beendet hat und nun den Bund schließen kann mit der Jungfrau, die das Glück und den Inhalt seines Lebens bildet. Das Glück dieses nun erreichten Zieles ist um so größer, als es nach manchen schweren Erfahrungen errungen ist. Gertrud

ist als kleine Waise zu seinen Eltern gekommen; miteinander sind sie aufgewachsen, mit- und durcheinander haben sie gelernt, die Welt zu sehen, und in gemeinsamer Jugend sind die jungen Seelen verwachsen. Aber die Abneigung seiner Eltern hat die Geliebte aus dem Hause getrieben; doch endlich hat er sie wiedergefunden; verhärmt und tief in ihrem herben Mädchenstolz getroffen, aber tapfer ihre Not meisternd, hat sie in mildtätiger Liebesübung ihre Kräfte und ihr Leben den Armen gewidmet. Aber auch jetzt ist ihre Leidenszeit nicht zu Ende. Seine Eltern sterben, nur halbversöhnt mit der Wahl des Sohnes, und wieder muß sie in die kalte Fremde. Doch schon an ihr bewährt es sich, was er erst noch erleben soll, daß Leid nicht Unglück ist: in dem Leide gewinnt ihre Gestalt an innerem Adel, so daß von ihrem Bilde, als sie dahin geschieden ist, ein Segen ausgeht für ihn (S. 11—15 der ersten Auflage; später, so in der mir vorliegenden neuesten, vierten Auflage, nach der ich im folgenden zitiere, hat der Dichter diese epische Einleitung in drei lyrische Gedichte aufgelöst: S. 7—9).

Die blassen Wangen aber, die diese Prüfungszeit ihr gibt, wollen sich nicht wieder röten: sie erkrankt schwer. Er erhält die Kunde davon erst mit der ihrer Genesung. Er glaubt sie gerettet. Aber es war der Tod, der angeklopft hat (10). Innerlich verwebt mit ihrem Sein, sucht ihn die Sorge heim und die Ahnung, daß ihm sein Liebstes verloren geht (11). Die Sorge um ihr Leben jagt ihn heim: sie ist tot (12 u. 13).

Wir folgen dem Helden der Dichtung zunächst bis dahin, wo ihn der Schmerz zur Absicht des Selbstmordes treibt. Er ist zuerst wie betäubt, fassungslos seinem Schicksal gegenüber (14—17). Erst allmählich wird ihm sein ganzer Verlust klar bewußt (17—23). Unter diesem Bewußtsein erliegt er, und der Wahnsinn faßt ihn an (24—38).

Er ist zuerst unfähig, das Wirkliche aufzunehmen, zu fassen und auszusprechen. Das, was ihn betroffen, gelangt nur als das Gefühl unsäglichen Schmerzes zum Bewußtsein und gestaltet sich zum Bilde Ahasvers, dieser Verkörperung ruhelosen, ziellosen, leeren Menschendaseins. Nicht die geschlossenen Augen der Geliebten, nur die leeren Augen Ahasvers sieht er Tag und Nacht (14).

Aber um so rauher fordert dann die Wirklichkeit ihr Recht, und die furchtbare Wahrheit des Todes tönt ihm unaufhörlich vor den Ohren (15). Sie ist tot, sie, die ihm die Seele, das Belebende seiner Welt war; dieses Gefühl läßt ihm die ganze Welt wie einen Kirchhof, wie erstorben erscheinen; nur eins lebt noch, das ist seine zuckende Seele; gegenüber der Stärke dieses Schmerzes ist alles um ihn tot (16).

Aus dumpfer Betäubung erwacht er noch nicht zur vollen Wirklichkeit; die Welt ist nicht wirklich für ihn: nur er und sein Schmerz leben; und aus diesem Schmerze entsteht eine eigne Welt von schmerzvollen Visionen, Nebelgestalten, in denen sich seine erstickende Seele entladen möchte (17).

Doch dies Vergrabensein in die eigne Seele kann nicht dauern; der unbedeutendste Anlaß, eine zufällige Ähnlichkeit mit der Geliebten, reißt ihn in das Leben zurück (18).

Damit tritt immer mehr an Stelle anfänglicher Dumpfheit und Betäubung das volle Bewußtsein dessen, was ihm in der toten Braut entrissen ist. Wir sehen zunächst, wie er gegen das Erwachen kämpft, wie er die Augen nicht öffnen will. Der Winterschlaf der Natur selber hilft ihm dabei; aber schon zittert er vor dem Frühling, der diesmal das Leben wachrufen soll, ohne sie zurückzubringen, die sein Leben war, und durch die er das Leben anschaute (19).

Noch zwischen Wirklichkeit und Trauer schwebt er, wenn er an den Stätten früheren Glückes steht; dann lebt er im Traume der Erinnerung, dann ist's ihm, als träte die tote Liebe mit leisem Gruße zu ihm hin, dann schließen sich selige Zukunftsbilder an die Erinnerungen der Vergangenheit; doch um so furchtbarer ist dann das Erwachen:

Und erst wenn ich daheim, erfaßt es mich,
Und heiße Fänge krallt in mich der Schmerz. (20.)

Während so das Innenleben und die Wirklichkeit auseinanderklaffen, fließen auch wieder beide Stimmungen zu einer zusammen, zur Stimmung der tiefsten Wehmut (21).

Das wieder erwachende Leben des Frühlings bringt auch sein völliges Erwachen zur Wirklichkeit; ist's ihm doch zu Sinne, als müsse nun auch sie mit dem neuen Leben aus dem

ist als kleine Waise zu seinen Eltern gekommen; miteinander sind sie aufgewachsen, mit- und durcheinander haben sie gelernt, die Welt zu sehen, und in gemeinsamer Jugend sind die jungen Seelen verwachsen. Aber die Abneigung seiner Eltern hat die Geliebte aus dem Hause getrieben; doch endlich hat er sie wiedergefunden; verhärmt und tief in ihrem herben Mädchenstolz getroffen, aber tapfer ihre Not meisternd, hat sie in mildtätiger Liebesübung ihre Kräfte und ihr Leben den Armen gewidmet. Aber auch jetzt ist ihre Leidenszeit nicht zu Ende. Seine Eltern sterben, nur halbversöhnt mit der Wahl des Sohnes, und wieder muß sie in die kalte Fremde. Doch schon an ihr bewährt es sich, was er erst noch erleben soll, daß Leid nicht Unglück ist: in dem Leide gewinnt ihre Gestalt an innerem Adel, so daß von ihrem Bilde, als sie dahin geschieden ist, ein Segen ausgeht für ihn (S. 11—15 der ersten Auflage; später, so in der mir vorliegenden neuesten, vierten Auflage, nach der ich im folgenden zitiere, hat der Dichter diese epische Einleitung in drei lyrische Gedichte aufgelöst: S. 7—9).

Die blassen Wangen aber, die diese Prüfungszeit ihr gibt, wollen sich nicht wieder röten: sie erkrankt schwer. Er erhält die Kunde davon erst mit der ihrer Genesung. Er glaubt sie gerettet. Aber es war der Tod, der angeklopft hat (10). Innerlich verwebt mit ihrem Sein, sucht ihn die Sorge heim und die Ahnung, daß ihm sein Liebstes verloren geht (11). Die Sorge um ihr Leben jagt ihn heim: sie ist tot (12 u. 13).

Wir folgen dem Helden der Dichtung zunächst bis dahin, wo ihn der Schmerz zur Absicht des Selbstmordes treibt. Er ist zuerst wie betäubt, fassungslos seinem Schicksal gegenüber (14—17). Erst allmählich wird ihm sein ganzer Verlust klar bewußt (17—23). Unter diesem Bewußtsein erliegt er, und der Wahnsinn faßt ihn an (24—38).

Er ist zuerst unfähig, das Wirkliche aufzunehmen, zu fassen und auszusprechen. Das, was ihn betroffen, gelangt nur als das Gefühl unsäglichen Schmerzes zum Bewußtsein und gestaltet sich zum Bilde Ahasvers, dieser Verkörperung ruhelosen, ziellosen, leeren Menschendaseins. Nicht die geschlossenen Augen der Geliebten, nur die leeren Augen Ahasvers sieht er Tag und Nacht (14).

Aber um so rauher fordert dann die Wirklichkeit ihr Recht, und die furchtbare Wahrheit des Todes tönt ihm unaufhörlich vor den Ohren (15). Sie ist tot, sie, die ihm die Seele, das Belebende seiner Welt war; dieses Gefühl läßt ihm die ganze Welt wie einen Kirchhof, wie erstorben erscheinen; nur eins lebt noch, das ist seine zuckende Seele; gegenüber der Stärke dieses Schmerzes ist alles um ihn tot (16).

Aus dumpfer Betäubung erwacht er noch nicht zur vollen Wirklichkeit; die Welt ist nicht wirklich für ihn: nur er und sein Schmerz leben; und aus diesem Schmerze entsteht eine eigne Welt von schmerzvollen Visionen, Nebelgestalten, in denen sich seine erstickende Seele entladen möchte (17).

Doch dies Vergrabensein in die eigne Seele kann nicht dauern; der unbedeutendste Anlaß, eine zufällige Ähnlichkeit mit der Geliebten, reißt ihn in das Leben zurück (18).

Damit tritt immer mehr an Stelle anfänglicher Dumpfheit und Betäubung das volle Bewußtsein dessen, was ihm in der toten Braut entrissen ist. Wir sehen zunächst, wie er gegen das Erwachen kämpft, wie er die Augen nicht öffnen will. Der Winterschlaf der Natur selber hilft ihm dabei; aber schon zittert er vor dem Frühling, der diesmal das Leben wachrufen soll, ohne sie zurückzubringen, die sein Leben war, und durch die er das Leben anschaute (19).

Noch zwischen Wirklichkeit und Trauer schwebt er, wenn er an den Stätten früheren Glückes steht; dann lebt er im Traume der Erinnerung, dann ist's ihm, als träte die tote Liebe mit leisem Gruße zu ihm hin, dann schließen sich selige Zukunftsbilder an die Erinnerungen der Vergangenheit; doch um so furchtbarer ist dann das Erwachen:

> Und erst wenn ich daheim, erfaßt es mich,
> Und heiße Fänge krallt in mich der Schmerz. (20.)

Während so das Innenleben und die Wirklichkeit auseinanderklaffen, fließen auch wieder beide Stimmungen zu einer zusammen, zur Stimmung der tiefsten Wehmut (21).

Das wieder erwachende Leben des Frühlings bringt auch sein völliges Erwachen zur Wirklichkeit; ist's ihm doch zu Sinne, als müsse nun auch sie mit dem neuen Leben aus dem

Grabe auferstehen (22). Aber die Wirklichkeit verscheucht die letzten, aus seinem Schmerz geborenen Träume:

> Seit ich, aus der Betäubung aufgewacht,
> Die Erde wieder sehe, weiß ich es:
> Daß ich ein Krüppel worden bin an Geist.
> Mein zweites Auge fehlt, mein zweites Ohr,
> Die zweite Seele fehlt mir — nichts mehr wird
> Klar aus der Tiefe . . . (23.)

So stellt sich der Verlust in seiner ganzen Größe und Tiefe vor seine Seele. Daraus erwachsen die Verzweiflung und der Wahnsinn. Die innere Entwicklung, die jetzt einsetzt, enthält zwei neue Umstände, die das Gefährliche ihrer Richtung anzeigen: die Vorstellungen treten immer mehr als Zwangsvorstellungen auf, vor denen Wille und Entschließung ohnmächtig sind. Sodann: der Unterschied zwischen Geistesleben und Sinnenwelt verschwimmt für das Bewußtsein; die Krankheit der Seele frißt sich in das leibliche Leben ein. Eine hohe Überreizung des Geistes bekundet sich in der Zwangsempfindung, die mit dem Rosenduft den Leichengeruch verbindet: er kann die Rosen nicht mehr sehen, unfähig, sich diesem Eindruck zu entziehen (24). In dem Gefühl, nicht mehr entrinnen zu können, bohrt er sich immer tiefer in seinen Schmerz hinein. Der Mann, der vom Grab der Geliebten zu den Stätten in den Alpen ruhelos hin- und herjagte, war gesünder als der Unglückliche, der müde zusammensinkt, kraftlos, das Blut des Lebens ist ihm durch die quälenden Erinnerungen ausgesogen. Auch in den Schlaf drängt sich die Zwangsvorstellung ein, wenn nicht in klar gestalteten Bildern und Vorstellungen, doch um so drückender in ihrer Last und Dumpfheit (26). Die Arbeit kann ihn nicht retten. Wieder überträgt sich das Seelische auf das leibliche Gebiet oder stellt sich in sinnlicher Form dar: der schwarze Punkt steht immer vor dem Auge, und er kann nicht vorbeisehen (27). Wie wenn ein Gefangener dann plötzlich wild an seinen Ketten rüttelt, so wird dieser sichere Fortschritt in der Zerrüttung unterbrochen durch einen krampfhaft leidenschaftlichen Aufschrei (28), worauf dann um so ruhiger das unvermeidliche Ende ihm, dem Arzte, gewiß wird, als hätte er eine Diagnose zu stellen:

Das ist das Dümmste, was ein Mensch gesagt:
Zeit mach' die Schmerzen klein. Ein Dutzendschmerzchen
Verschießt wohl so wie schlechtgefärbte Wolle,
Man hängt's dann in den Trödelschrank. Der rechte,
Der ist ein Schuß. Jetzt fühlst du nur den Druck
Und läufst noch weiter. Dann bemerkst du Blut,
Und nun beginnt's zu brennen, und du sinkst
Hin mit gekrallten Fingern. (29.)

Wenn die Zeit für ihn Heilkraft hätte, so müßte es sich zeigen, als nun das Bild der Geliebten allmählich für die Erinnerung zu verblassen beginnt: die Leere des Nichts wird aber noch drückender (30).

Diese Leere auszufüllen, ballt sich die Sehnsucht nach Glück in scheinbar wundersamen Phantasien zusammen; aber es ist etwas Seltsames, Krankhaft-Willkürliches in diesen Phantasien (31), und wie Wahnsinn mutet das entsetzliche Bild an, das sich sogleich neben jene Phantasien von trügerischem Glanze stellt (32). Ja, Wahnsinn, jetzt fühlt er's selber, wie eine seltsame Gestalt umschleicht er ihn, ihm von hinten aufs Genick zu springen; und doch ist diese Gestalt schon wie ein Vertrauter, mit dem sich gut plaudern läßt. Mit Entsetzen, mit kaltem Schweiß wird sich der Mensch des Zieles, zu dem er treibt, oder zu dem es ihn treibt, bewußt, und der Wunsch steigt auf: Ein Ende, Gott! (33).

Verzweiflung, Wahnsinn und Selbstmordgedanke — das sind die drei Punkte der inneren Entwicklung. Aber noch gibt es gute Geister in seiner Seele, die leise mahnend ihre Stimme erheben:

Zwar weht in meine Seele manchmal noch
Aus weiter Ferne wie verzitternd her
Ein Glockenton: tu's nicht! Zwar schimmert noch
Durch einen Riß der schwarzen Wolkenwand
Ein Glitzern müder Sonne dann und wann:
Tu's nicht! — und zeigt mir, fern am Horizont,
Ein gold'ges Nebelbild von stillen Domen,
Darin mein junges Herz gebetet hat.
Dann träum' ich wohl ein Weilchen dort hinaus,
Und eines Heimwehs Träne steigt mir auf.
Das war einmal. Das Messer schnitt zu tief:
Mein Herz ist ausgeblutet, und die Adern
Sind leer. (34.)

Es ist vergeblich: als er auf der Brücke steht und ins Wasser hinabsieht, da nimmt der Gedanke Gestalt an (35 u. 36), und in Augenblicken kaltblütigen Überlegens wird er zum Entschluß.

Nüchtern wird der Rechnungsabschluß des Lebens gemacht: er ist fertig (37). Wie im milden Traume lösen sich die Schrecken des Daseins, da er nun den Weg des Todes zu gehen sich anschickt. Im See, da, wo er am Ufer einst mit der Geliebten dem Rauschen der Wellen gelauscht hat, sucht er den Tod (38).

Wir stehen am Wendepunkt in der Entwicklung des Helden. Sehen wir, ehe wir das einzelne betrachten, zunächst auf die großen Stufen der Weiterentwicklung. Der Held wird in andrer Menschen Leid hineingestellt, er muß es mitempfinden, gegen seinen Willen dringt es sich ihm auf (39—47). Unter dem Einfluß des edlen Bildes der Geliebten erwacht in ihm das selbsttätige menschliche Gefühl und läßt ihn die Selbstsucht seines Schmerzes erkennen (48—55). Indem das tiefe Mitleid mit der Not der Menschen, der Brüder, in ihn einzieht, erfährt er, daß er in diesem Dienst dem Edelsten seiner Liebe getreu bleibt, und der Lebenswille erwacht in ihm (56—62). Die helfende Liebe, die als Pflicht empfunden war, wird ihm zum stolzen Recht und zum Segen, der seiner Seele Reichtum, Stärke und Freudigkeit gibt (63—79).

Schon steht er mit seiner Todessehnsucht im See, da ertönt Geschrei über die Wellen, der Rest einer Familie sucht den Tod, einer Familie, deren Vater von der Maschine gerädert ist, deren Tochter Dirne ward — nur nicht hübsch genug zum Sattwerden —, und die nun mit ihren Geschwistern den Tod sucht. Er rettet den einen Jungen, und verwünscht den leidigen „Zufall", der so hanswurstmäßig in sein Leben hineinpfuscht, und die verdammte Gewohnheit, die ihn wie einen Pudel ins Wasser hat apportieren lassen (39). Nun sitzt er in ärmlicher Kammer der Vorstadt bei seinem „ersten Patienten" (40). Gewaltsam ist er aus seinem Leid herausgerissen, kaltblütig, entschlossen, ganz Arzt, ganz Mann, hat er das Rettungswerk getan. Wie ein Blitz fuhr es in sein Dunkel, und nun will die Nacht wieder ihr Recht behaupten (41).

Da aber drängt sich etwas hinein und immer näher zu ihm hin, auch wenn er sich sträubt, und wenn er durch bitteren Hohn die Geschichte des fremden Leides sich gewaltsam vom Leibe halten will: „Unsinn, die Geschichte kommt alle Tage vor, ist ein banaler, langweiliger Reporterartikel.“ Die Not umgibt ihn, die entsetzliche Not herabgekommener Armut, so daß er schaudert, und diese Not stellt sich am kläglichsten dar in dem jämmerlichen Stückchen Mensch, das da vor ihm liegt; und wäre sein Herz wirklich noch nicht beteiligt, sein ästhetisches Gefühl müßte ihn treiben, in diesen ungleichen Kampf einzugreifen und diesem armen Hungerkinde zu helfen, sich zu wehren (42—44). Doch beginnt schon der Kampf in ihm selber: es ist ihm, als müsse er vor der Geliebten sich schämen, daß er den entschlossenen Willen zum Tode durch so lächerlichen Zufall habe abwenden lassen (45), wenn nur nicht immer deutlicher das anschauliche Bild des menschlichen Elends, in das er so plötzlich hineingezogen ist, ihm vor die Seele träte (46); und so sehr er sich wehrt, so sehr er den Schmerz um seinen Verlust rein erhalten will, er vermag es nicht mehr. Gewaltsam zwingt ihn dies Pöbelelend zum Mitfühlen (47). Die Selbstsucht des Schmerzes muß schwinden; denn jenes Bild, dem sein Schmerz gehört, weiß nichts von Selbstsucht, und die tote Geliebte selbst muß den Kampf mit führen für Liebe und Mitleid und Leben.

> Gertrud, du
> Du lebtest unter Menschen denen gleich,
> Die jetzt rings um mich sind. Was das so heißt,
> Nun weiß ich's erst. Doch diese Menschen hast
> Du auch *geliebt*, voll Mitleid auch *geliebt* —
> Könnt' *ich* das je? (48.)

So wird es ihr Bild, das ihn zum erstenmal hinausführt aus dem engen Rahmen seines Ich und seines Schmerzes zum ahnenden Gefühl der Menschenliebe. Dieses Kind ist ein „Mensch“, das zeigt dem Arzt der Blick auf den gleichen Bau der Glieder, das zeigt dem Entwicklungskundigen der Gedanke an die jahrtausendlange gleiche Geschichte ihrer Abstammung. Aber doch bleibt der sittliche Inhalt dieses Gefühls noch ein Geheimnis: denn das Erlebnis, wodurch ein Mensch sich dem

andern zum „Nächsten“ macht, muß erfahren werden (49). Nur allmählich ringt er sich dazu empor. Zwar hier könnte geholfen werden, und ihn haben diese Augen des Kindes angebettelt (50); aber das Gefühl, als ob ihm dieses Kind Brocken abnage vom Denken an die Geliebte, tut ihm weh (51). Wie damals, ehe er zum Selbstmord sich entschloß, noch leise Mahnungen aus der Tiefe seiner Seele aufstiegen, so kommt jetzt noch einmal die tiefe Sehnsucht über ihn nach dem Frieden und der Ruhe, die ihm der Tod versprochen hatte. Ach, daß er so wunschlos auf dem Grunde des Sees läge! (52). Wie aber damals dieser wehmütige Rückblick einen um so entschiedeneren Schritt nach vorwärts zur Folge hatte, so auch jetzt. Wie er damals dazu fortschritt, in nüchterner Zusammenfassung festzustellen, daß ihn nichts mehr im Leben festhalte, so tritt auch hier nach jener Gefühlsstimmung Verstand und Logik um so schneidender auf und überführen ihn der Selbstsucht seines Schmerzes; er bleibt die Antwort auf die kalten Verstandesschlüsse schuldig: die Tote ist tot, beklagen kannst du nur die Lebenden als Leidende. Er findet die Widerlegung nicht. Zwar in tiefster Seele lebt eine Ahnung, daß er in der Erinnerung an die Tote, in der Pflege ihres Gedächtnisses das heilig hält und pflegt, was gut und gottentstammt in ihm ist; aber solange dieses Gute und Göttliche nicht in tätiger Liebesübung ihm bewußt wird, kann ihm auch das tiefe Recht seiner Liebe übers Grab hinaus nicht bewußt werden. Und so erscheint ihm nun untätiger Schmerz Selbstsucht (53). Als er nun noch einmal zum Bergwald, zur Zufluchtsstätte seines Jammers geht, wo er mit der Dahingeschiedenen Zwiesprache zu halten pflegte, als er hier ihr Bild zu sich rufen will, da findet er sie nicht mehr. Ihr Bild der Liebe erscheint ihm nicht mehr, seitdem das Selbstsüchtige seines Denkens und Träumens in sein Bewußtsein getreten ist. Da findet er kein Echo mehr bei ihr. Er deutet sich's in leidenschaftlichem Irrtum als einen Vorwurf, daß er ihr untreu geworden sei; aber aus der Tiefe seiner Seele sagt ihm doch eine Stimme: es ist recht so; und diese Ahnungsstimmung kommender und werdender Harmonie wird wirksam und heilkräftig für ihn durch die Ver-

mittlung der Natur, die den leisen Ton seiner Seele auffängt, verstärkt und tröstend ihm zurückgibt:

> Ach, und nun schwebte zartes Dämmerlicht
> Aufhellend rings im Wald,
> Und durch die Wipfel sah mich an
> Mit seinem guten Gesicht der Mond. (54.)

So sträubt er sich nicht mehr dagegen, seine Seele den Eindrücken der Not um ihn her zu öffnen: die Macht der Anschauung ist zu groß. Wer dagegen sich verschließen wollte, der müßte entfernt sein vom Anblick der Not. Er aber ist mitten drin (55). Wie lange zurückgehaltener Strom den Damm durchbricht, so flutet dann das Mitleid über die Selbstsucht dahin. Nachdem Verstandesgrübeln das Werk begonnen hat, ist es die Musik, die nun der dunkeln Gefühle Gewalt wecket, die im Herzen wunderbar schliefen: durch die Stadt irrend, ist er vor die Kathedrale gekommen und tritt ein, wie zum Theater, den inneren Lärm zu bändigen. Priestergelall und heilige Flittern sagen ihm nichts, aber vom Kirchenchor tönt klagende Musik, tönen jahrhundertalte, tiefe Meisterweisen klagend, tröstend. Da erweitert sich dem still Träumenden der Dom zur Welt, und es ist ihm, als sähe er die Menschheit und hörte sie Gott ihr Leid klagen:

> „Erhör uns, Gott! Wir leiden, Gott, wir leiden,
> Wir leiden alle, und wir suchen dich,
> Auf andern Wegen jeder, und wir schrein
> Zu dir in tausend Zungen, aber dich,
> Dich suchen alle, denn du schufest uns,
> Dich fragen alle: warum leiden wir?
> Wir leiden alle, anders leidet jeder,
> Und keiner kennt des Nächsten Herz, doch alle,
> Gott, alle leiden wir, wir, deine Kinder,
> Wir Brüder alle, alle leiden wir!"
> Und nieder zwang das stöhnende Gebet
> Auch mich aufs Knie, ein läuterglutenheißes,
> Ein ungeheures Mitleid kochte mir
> Mein ganzes Blut zu Tränen, und ich sang
> Mit den Millionen, und ein Orgelsturm
> Einbraust' er in den Trauersang der Welt
> Und trug ihn auf, anschwellend zum Orkan:
> „Was trennt uns, Gott, da wir doch Brüder sind?

Ist Sprache uns auch tausendfaltig, Glaube
Und Denken, Gott, und Schmerz auch tausendfaltig:
Wir leiden alle, Brüder sind wir alle,
Denn alle leiden, alle leiden wir!" (56—58.)

Dieses Mitfühlen aber will ihm das Herz zerbrechen; denn noch hat er nicht die innere Kraft, die alles Leid in Segen verwandelt und alle Dinge zum besten dienen läßt. Wenn er auch den eignen Schmerz niederbrennt, der fremde will ihm das Herz ausbrennen (59). Diese innere Kraft heißt Liebe. Und wiederum ist es die Geliebte, die ihm hilft: wie mit Freundesgruß grüßt ihn der Geist der Dulderin, wenn er jetzt dies Dulden in den Hütten der Armut sehen und fassen lernt; aber sie lehrt ihn nicht nur verstehen, sie lehrt auch lieben; und indem er ihr folgt, indem er Liebe übt an den Brüdern, an der großen Gemeinschaft, in der auch sie ein Glied war, bleibt er ihr in Wahrheit treu. Darum, wenn er am Bett des kranken Kindes weilt, dann ist's ihm, als weile er an ihrem Bett, als läge sie krank da, als würde sie genesen, wenn das Kind geneset (60).

Noch ist's eine müde Wehmutstimmung, nicht Freudigkeit, in der er nun lebt: der Gedanke an den Tod, der von ferne grüßt, ist ihm ein lieber Gedanke (61).

Aber zu mächtig sind die Keime, die in seiner Seele aufgegangen sind, um nicht Frucht zu bringen, zu hell sind die Strahlen, um nicht zu erleuchten: die Klarheit und Zuversicht, die Kraft und Lebensfreudigkeit gehen endlich wie Sonnenklarheit in ihm auf. Es ist kein plötzlich Eintretendes, Neues in seiner Entwicklung; lang ist es vorbereitet, allmählich geworden, aber es mutet an als etwas Neues, so wie wenn die Sonne, nachdem sie aufgegangen und lange mit den Nebeln gekämpft hat, endlich hindurchbricht. Dies wird in einem kraftvollen Bilde ausgeführt, wie eine Zusammenfassung des bisher Erlebten.

Die Anknüpfung gibt wohl die Vorstellung einer Totenauferweckung durch Jesus, durch den der Gott der Liebe sein „Lebe" zum Toten spricht. In diesem Bilde stellt sich unserm Helden das eigne Erlebnis dar, mit tiefer Innigkeit und Kraft wird das Erlebte gefühlt und im Bilde des Auferweckten ge-

staltet. Erst liegt er tot in grabesschwarzer Nacht, in tiefer Stille, dann klingt ein fern Gesumm hinein — es ist die erste Aufforderung zum neuen Leben, wie ein winziger Nebel Lichts schimmert es; dann tönt's noch einmal — als ob ein Stern in der Nacht der Seele aufginge; zuletzt tönt's gewaltig wie mit Posaunenstimme: „lebe", als glühe die Sonne auf:

Und sein geblendet Auge tränt und schmerzt,
Lichter und Farben wirbeln durcheinander,
Und alles in ihm schaudert, zuckt und gärt —
Dann staunt er um sich her, und zitternd sieht er
Auf Wiesengrün. (62.)

Der Gott der Liebe hat ihn zum Leben neu gerufen, er gibt ihm auch Lebenshelle und -freudigkeit und inneren Reichtum:

Die Fenster auf! Daß Luft herein und Licht
Mit frischen Wellen durch die Schwüle bricht!
Mit freien Grüßen ihr vom Alpenfirn,
Gütige Lüfte, küßt die zarte Stirn!
Komm, liebe Sonne, komm und wirke hold
In seiner Locken Gold dein Himmelsgold!
Die ihr den Menschen milde seid und lind,
Ihr Geister all, umschirmt mir dieses Kind! —
Auf im Gebete hebt sich all mein Wesen;
Laßt es genesen, laßt es mir genesen! (63.)

Weihnachten ist's, die Seele ist klar, der Wille fest zu treuer, werktätiger, helfender Arbeit. Für den Knaben rüstet er nachts den Weihnachtsbaum, damit, wenn er erwache, es im Kindesglück sei, und aus tiefem Herzen steigt die Bitte:

Stärke mich, mein Gott! (64 u. 65.)

Das Glück des Kindes wird sein eignes, die Liebe macht ihn reich:

Kind! Heilandskind! nun leb' ich wieder ganz,
Nun wieder weinen ich und lächeln kann! . . . (66 u. 67.)

Nun ist es ihm klar bewußt geworden, wie das Mitleid in ihm neue Kräfte geweckt und ihn zur Arbeit für andrer Weh aufgerufen hat; und wie aus dieser Arbeit ein Glück erwächst durch die Tat: das Glück des Beglückens (68).

Wie ein Spiegelbild seines eignen neu sich entfaltenden Lebens sieht er nun, daß die Genesung seines Schutzbefohlenen

fortschreitet und diesen neu der Welt froh werden läßt. Es ist wie eine Verdopplung des eignen Lebens, daß er noch einmal sich mit freuen darf alles des Schönen der Erde, dessen sich nun die Seele des Kindes bemächtigt (69).

Rastlose, befriedigende Arbeit als Armenarzt, ehrliche Ermüdung und langentbehrter erquickender Schlaf geben ein Bild der eignen Gesundung (70).

Zugleich aber fühlt er in dem neu erwachten Leben die alte Liebe zur Toten, doch verändert oder verklärt: alles, was sie an Schätzen der Seele ihm gegeben, kann nicht sterben, es bricht neu hindurch, wie der Frühling durch die Schneedecke (71 u. 72).

Helfend wird er sein eigner Helfer:

> Nicht fühl' ich mich als einer düstern Pflicht
> Gezwungner Knecht:
> Zu helfen ist, bis einst mein Auge bricht,
> Mein stolzes Recht. (73.)

Auch die letzten Zuckungen des überwundenen seelischen Krampfes überwindet er am Bett des Knaben (74).

Aus der Empfindung der Not um ihn war ihm das Mitleid dafür erwachsen, und aus diesem Mitleid das Gefühl für das allgemeine Menschenleid. Aus dem Mitleid für seinen Knaben erwächst die Liebe für diesen und die andern seiner Hilfe Bedürftigen. Diese Liebe aber führt ihn weiter zur Menschenliebe, zur Liebe des Alls und seines wunderbaren Lebens. In einem überaus zarten Bilde stellt der Dichter dieses dar, einem Bilde, das so ganz dem nächsten Anschauungskreise des Arztes entnommen ist. Der Blutumlauf vom Herzen zur Lunge und zurück zum Herzen, durch große Schlagadern bis in die feinsten Äderchen, die Blutkörperchen und die Atmung als Leben erhaltend, dies alles gesehen im großen Haushalt der Natur, werden ihm zum Bilde des großen Lebens im All, das ihn zu frommer Andacht und Verehrung zwingt (75 u. 76). In einem herrlichen Dankeshymnus spricht sein Gefühl sich aus, die Idee der ganzen Dichtung klingt zugleich noch einmal hell hindurch:

Ihr meine Augen,
Wie wart ihr schwach,
Eh' die Nacht euch zu sehen
gelehrt
Mit ihren stillen
Weltenkündern, Sternen droben
Und Fensterschimmer aus Menschen-
hütten!

Du meine Seele,
Wie warst du arm,
Ehe die Stimmen der Nacht dich
gelehrt
Auch das Ferne und Leise zu hören
am Tag —
Du meine Seele,
Wie bist du reich!

Schmerz, du hast mich zur Schwester geführt!
Freude, Schwester des Schmerzes du!
Weinenden Auges jubl ich:
Durch meine Adern rauscht's wie Gesang —
Wie vom Schöpfungsmorgen betaut,
Neu ist, was ich erblicke! (77.)

Dieses Auge, das leuchtend in die Welt schaut, sieht mehr vom Leben der Welt als vordem, da es in der Nacht des Schmerzes und der Verzweiflung dunkel vor ihm geworden war, sieht mehr auch als das helle Jünglingsauge, das noch nichts von Schmerz und Leid wußte: die innere Reife der Seele tut sich in tiefem Weltverständnis kund, das durch die Form das Wesen, und durch die Erscheinung die Seele sieht. So ist ihm die Welt nicht nur neu, sondern auch reicher geschenkt (78 u. 79).

In das Eigenartige der Form hat uns diese Vergegenwärtigung der Entwicklung schon einen Einblick gegeben: einzelne lyrische Stücke gliedern sich zu einem großen Ganzen. Der Dichter selber spricht sich in einem Vorwort (zur ersten Auflage) so darüber aus: „Etwas 'von neuer Art' glaube ich mit den folgenden Blättern zu geben. Wir haben eine große dramatische und eine große epische Form; ist die vorliegende Dichtung nicht ganz verfehlt, so stellt sie wohl ein Beispiel von einer großen lyrischen Form, bei der wie bei Drama und Epos zu der Wirkung der Teile eine Wirkung tritt der Beziehungen zwischen den Teilen. Denn es ist hier versucht, das Verhalten einer Menschenseele unter der Einwirkung eines bewegenden Geschehens nicht in epischer oder etwa zyklischer Schilderung, noch in dramatischer Abspiegelung, sondern mit den 'menschlichen Zeugnissen' der Lyrik darzustellen. Jedes Stück für sich 'befreiendes Wort', Ausdruck eines augenblicklichen

seelischen Zustandes, alle zusammen aber eine sich wechselseitig ergänzende und bewegende organische Komposition."

Es ergeben sich dadurch einige Folgerungen, deren man sich zur Würdigung der Dichtung bewußt werden muß, und auf die auch Avenarius selber hinweist. Wie das einzelne lyrische Gedicht einen seelischen Zustand des Dichters zum Gegenstande hat, so sind auch hier nur die Seelenzustände des Sprechenden, hier des Helden, der Gegenstand der Dichtung; er steht im Mittelpunkte, alles übrige, Gestalten und Verhältnisse, liegen auf der Peripherie und fallen in die Dichtung nur soweit, als sie die Seele des Helden berühren, bewegen und in Stimmung versetzen. Sorgsame Abmessung alles Nebenwerkes in seiner Bedeutung für das Seelenleben des Helden und Verwandlung auch des Objektivsten und Starrsten in flüssiges Stimmungsleben und Seelenempfindung ist die Aufgabe des Dichters. Die Verwirklichung dieser Aufgabe gestaltet sich nun in der anziehendsten Weise. Das Bild Gertruds ist von entscheidender Bedeutung für seine Entwicklung, nicht nur zu Beginn, um die Größe seines Schmerzes zu verstehen, sondern auch in der Folge, als ihr segensreicher Einfluß ihn zum Verständnis der Liebe führt. Als dieser Einfluß zu wirken beginnt, ist es natürlich, daß er sich in lyrischer Aussprache kund tut. Aber es kam darauf an, für diese kommende Entwicklung die Grundlage und das Verständnis schon zu Anfang zu schaffen. Es kam darauf an, die wichtige Seite ihres Wesens, die helfende, barmherzige Liebe, dem Leser zum Verständnis zu führen. So wird zunächst auch an ihr diese sittliche Reife seelisch begründet: in schwerer Zeit, in Not und Leid ist sie erworben und bewährt in hilfereicher, liebereicher Arbeit inmitten von Not und Armut. Wir verstehen, wie sie dabei stark wurde und noch über das Grab hinaus ihm zum Segen wird. So klingt ihre Entwicklung wie ein leises, tonverwandtes Vorspiel der seinigen vor.

Ich gebrauchte oben den Ausdruck, daß alles Objektive in „Stimmungsleben" und „Seelenempfindung" des Helden verwandelt werde. Die Ausdrücke sind mißverständlich, wenn man bei ersterem an das Stimmungsvolle, bei letzterem an das Empfindsame denkt. Beides wäre zu eng. „Seelenbewegung"

wäre vielleicht ein zutreffender Ausdruck. Solche Bewegung der Seele kann in weicher Stimmung sich ausdrücken, ebenso wie in Verzweiflung; sie braucht aber nicht nur in der Form des Gefühls zum Ausdruck zu kommen, sondern, wenn es auch seltsam erscheint, auch in der Form nüchterner Verstandestätigkeit. Ich verweise z. B. auf das Gedicht Seite 37 „Auf eine Viertelstunde kaltes Blut", wo verzweifelte Resignation in dieser Form sich ausspricht, oder auf das andre Seite 43 „Unsinn, die Geschichte kommt alle Tage vor", wo in ähnlicher Form inneres Verstörtsein und hohnvolle Selbstverspottung sich äußert. So wird nicht nur die Modulation der Dichtung — wenn der Ausdruck erlaubt ist — mannigfaltiger, wird das Instrument, auf dem der Dichter spielt, umfangreicher, sondern er vermag auch in dieser Weise ungezwungen kaltes Tatsachenmaterial, das der Auflösung in Seelenbewegung widerstrebt und doch zum Verständnis der Dichtung erforderlich ist, in ihren Umkreis hineinzuziehen, vgl. S. 43.

Die Eigenart der Dichtung stellt zwei Forderungen, die etwas scheinbar Widersprechendes haben: jedes einzelne Gedicht ist Stück des Ganzen, weil Glied einer großen Komposition, und jedes muß als lyrischer Ausdruck eines augenblicklichen Seelenzustandes den Maßstab seiner Vollendung zunächst nur darin haben, wieweit es „echt" ist, „es muß", sagt Avenarius im Vorwort, „den Charakter des persönlich Erfahrenen und eben für die Stunden Bezeichnenden tragen, um deren Stimmung sich's handelte".

Das Versmaß muß naturgemäß mit der Verschiedenheit der Stimmung wechseln: ob nun betrachtend ruhige Stimmung im epischen Fünfheber sich äußert, oder die Jagd und Hast innerer Vorstellungen und äußerer Unruhe in stoßweisen, kurzen und abgerissenen Versen sich malt (12), oder die weiche Wehmutsstimmung wie Musik erklingt (21), oder das Jubeln der Seele als Hymnus sich Luft macht (77).

Die Eigenart der Form stellt nun an den Leser ganz besondere Anforderungen, wie der Dichter selbst sie unübertrefflich klar faßt: „Diese Dichtung erwartet von ihrem Leser eine ungewöhnliche Anpassungsfähigkeit, eine wechselnde Einstellung des inneren Auges von Blatt zu Blatt, eine immer

wache Empfindung dafür, was vom jeweiligen Bewußtseinsinhalt des hier redenden Ichs auf Wahrheit, was auf Übertreibung der Leidenschaft, was auf Selbsttäuschung beruht, sie verlangt eine innige Vertiefung an jeder einzelnen Stelle. Nur wenn dem genügt wird, kann auch das Krankhafte und Häßliche, das Zerrissene und Harte im Inhalte wie in der nur nach dem Bezeichnenden, nie nach dem bloß Gefälligen strebenden Formbehandlung in seiner Bedeutsamkeit für das Ganze aufgefaßt werden."

Wie modern die Dichtung in ihrer eindringenden Seelenschilderung ist und wie gewaltig durch ihren tiefinnerlichen, sittlichen Gehalt, das zeigt ja schon der Blick auf die Entwicklung des Stoffes. In der Tiefe der Dichtung ruht die große Frage nach dem Warum des Schmerzes, des Leidens. Es ist das Problem, das fragend in jedes Menschen Leben tritt, und das bisher wohl noch keine Philosophie fürs Denken hat beseitigen können. Daß diese Welt die beste sei unter den möglichen, ist ein herzlich schwacher Trost für die, denen sie keinen Grund zu diesen optimistischen Phantasien bietet. Auch die ästhetische Betrachtung der Welt, die im Unglück den notwendigen Schatten in dem schönen Bilde sieht, wird bei denen nicht verfangen, welche die ganze Ästhetik der Welt hingäben, wenn ihnen nur ein Teil der Last abgenommen würde. Daß die Sünde der Väter als Erbteil auch das Leiden hinterläßt, ist eine Tatsache, die aber nur von neuem die schmerzliche Frage: Warum? auf die Lippen legt. Und wenn auch das eigne Schuldgefühl sich der Strafe für wert bekennt, so reicht dies Bekenntnis doch höchstens für die eignen Erfahrungen aus und weiß nicht fertig zu werden mit der Verschiedenheit, in der Leid und Schmerz verteilt sind, und mit der Größe des Unglücks, das ganze Völker dahinrafft. Alle diese Gedanken bleiben der Dichtung und ihrem Helden fern. Als Läuterungsschule hat schon mancher das Leid erfahren, und unsre Dichtung ist damit verwandt: „Als ein Weihegeschenk des tiefsten Schmerzes erkennt er in sich die Fähigkeit auch zu tiefinnerlicher Freude." Aber nicht wegen dieser ja tiefen und vielfach bewährten Wahrheit ist die Dichtung groß; auch diese Wahrheit würde da versagen, wo der Geist nicht geläutert durch

Leid, sondern von ihm zermalmt wird. Nein! der Mensch müßte verzagen, wenn sein Lebensmut von der verstandesmäßigen Lösung dieses Problems abhinge, und verzagt ist schon mancher, der den Eingang zur Weltanschauung durch diese Tür suchte. Von einem aber wird uns erzählt, der jedenfalls diesem Pessimismus nicht verfiel, das ist der geheilte Blinde Joh. 9; sein Unglück war ja das Mittel, die Herrlichkeit Gottes offenbar zu machen, und die Worte des Geheilten sind wie die Worte eines, der die Herrlichkeit Gottes geschaut hat. Und ein andrer, der im Leiden erfahren war, hat auch den Pessimismus überwunden, denn er bekennt: „Ich bin gewiß, daß weder Tod noch Leben, weder Engel noch Fürstentum, noch Gewalt, weder Gegenwärtiges noch Zukünftiges, weder Hohes noch Tiefes, noch keine andre Kreatur mag uns scheiden von der Liebe Gottes, die in Christo Jesu ist, unserm Herrn." Ist es zuviel gesagt, wenn wir unsre Dichtung als verwandt mit diesen Bekenntnissen ansehen? Hätte nicht auch Jesus verwandten Geist in dieser Dichtung gefunden, die uns durch die Kraft dichterischer Darstellung zu Genossen des Helden macht, daß wir mit ihm leiden, lieben und überwinden? Den vermag die Frage nach dem Übel, mag sie ihn auch drücken, nicht zu unterdrücken, der die Macht der Liebe empfangend und gebend erprobt hat, und darin liegt vor allem die Größe dieser Dichtung, daß in ihr eine sittliche Kraft lebt, die weit mehr wert ist als Theorie, eine Kraft, die stark machen und erbauen kann.

Wenden wir uns nun den Gedichten zu, wie sie in „Wandern und Werden", Erste Gedichte, zweite neugestaltete Auflage, und in „Stimmen und Bilder", zweite verbesserte und vermehrte Auflage, uns vorliegen, so soll uns besonders die letztere Sammlung beschäftigen, als diejenige, in der Avenarius sein Tiefstes und Selbständigstes geboten hat. Doch ist auch die erstere Sammlung nicht nur wertvoll genug, um sie nicht zu übersehen, sondern auch deshalb anziehend, weil sie uns den Dichter noch im „Wandern und Werden" zur geistigen und künstlerischen Eigenart zeigt.

Auch wer zum Meister bestimmt ist, fängt als Geselle an, auch wer selbständig werden will, ahmt zuerst nach, und

wer auf eigne geistige Eroberungen ausgeht, macht sich den seelischen Gehalt der Zeit zu eigen, wenigstens in einer Richtung, die er dann weiterführt.

Avenarius übt offenbar strenge Selbstkritik; sein fein ausgebildetes Kunstverständnis versagt auch gegenüber den eignen Gedichten nicht, und so hat er auch in seiner ersten Gedichtsammlung „Wandern und Werden" eine wertvolle Gabe geboten. Dennoch ist bis zur vollständigen Entfaltung der dichterischen Selbständigkeit in „Stimmen und Bilder" noch ein weiter Weg. Es wäre ja ein Wunder, wenn in einer tiefempfindenden Dichterseele nicht die Melodien der andern so nachhaltig ertönten, daß sie sich auch mit den eignen verbänden. Hat doch Lessing als Schüler Hallers, der Anakreontiker und Gellerts begonnen, dichtet doch Goethe in Leipzig ein Schäferspiel in Alexandrinern und brodelt doch in Schillers Jugendanthologie ein Gemisch aller möglichen Klänge. So sieht auch Avenarius auf die ersten Verse hin und sieht mit Schrecken: Weh, du auch hast geheinelt, Mann? Doch das waren die allerersten Verse, und in diese zweite Auflage hat der Dichter nur ein knappes Drittel der ersten übernommen. In diesen „ersten Gedichten" klingt's nur leise noch nach wie ein Klang von Heine, wenn da etwa ein blasses Gesicht mit wehem Munde lächelt und der liebeskranke Dichter fragt:

Kann denn ein Lächeln wirklich krank
Und wund die Seele machen? (44.)

Dafür aber blickt hier und da der Einfluß sonstiger geistiger Gevatternschaft hindurch.

Mit Stormschen Farben ist das Bild „Heidefriede" gemalt, und es ist der Lenausche Mond und die Lenausche Melancholie:

Auf den ernsten Trauerweiden
Weilt des Mondes Gruß,
Wie auf stillen Menschenleiden
Einer Mutter Kuß. (56.)

In Rückertschem Tonfall und Satzbau erscheinen die Nebelgestalten über dem Flusse (20), in strengem sapphischen Versmaß tönt die Klage um die Geliebte (76), Hölderlin taucht auf und in weiterer Ferne Klopstock, und Hölty gibt wehmütig

seinen Segen dazu. Mit dem großen Chore der Vorgänger und Vorsänger grüßt der Dichter den Lenz und den Wald:

> Wald, wie du widerklingest!
> O Morgen, wie du singest!
> O Seele, wie du blühst! (7.)

Oder er besingt Himmelblau, Vögelein und die ganze schöne Gotteswelt, und zugleich rauscht auch wieder, wie bei den Romantikern, das wundervolle Wipfelrauschen, der liebe Waldeslaut, oder das Dichterohr hört zur Abenddämmerung, wie

> Die lauschenden Lüfte durchzittert
> Seliger Sphärengesang. (16.)

Man erkennt zugleich an dieser Sammlung, wie der Dichter sich noch vom Wohlklang der Worte, Rhythmen und Reime verführen läßt, seine Gedanken und Stimmungen in ein Gewand zu stecken, das, wenn es auch schön sein mag, doch noch etwas Maske und Kostüm bleibt. Das „Bezeichnende“ der Form ist noch nicht durchgehends höchstes Gesetz, daneben gibt es noch eine hohe Schätzung des Musikalischen, nach der dieses Selbstzweck ist. Wo dagegen Kraft und Leidenschaft zum Ausdruck kommen soll, nimmt der Dichter den Mund noch etwas voll:

> Die Blitze durchpeitschen die heulende Nacht —
> Nun kommt's, das Prasseln und Flammen (35.)

oder eine kräftig begonnene Form wird von der hereinbrechenden Reflexion zerschlagen. (38 ff.)

Das Gedicht Seite 60 mit dem unwahren Schluß:

> Und wenn uns zur ersehnten Ruh'
> Kein Gott auch je vereint,
> Hast doch an einem Herzen du
> Dich einmal ausgeweint!

hätte in der späteren Sammlung keinen Platz mehr gefunden, und auch der „Schaffner“ bemüht sich vergeblich die Phantasie der Leser zu ängstigen. Es fehlt noch daran, daß das Einfach-Wahre durchgehends als das Höchste gilt.

Wenn also auch in diesen Gedichten sich die Eigenart und Selbständigkeit des Dichters noch nicht voll ausprägt, so ist darum doch viel Wertvolles unter ihnen. In einigen Gedichten aber erhebt sich meines Erachtens Avenarius zur Höhe seiner

späteren Dichtung; ich rechne dazu „Vogelmette“ Seite 9, worauf man die Worte selber anwenden könnte, mit denen der Dichter dieses liebliche Frühständchen der Vogelstimmen malt:

Und nun setzt es silbern ein,
Keusch in jedem Klange,
Vogelfröhlich, glockenrein,
Frisch zum Morgensange,

Innig wie ein Kinderlied,
Wie ein Märchen traulich,
Daß es durch die Lüfte zieht
Wundersam erbaulich . . .

Ferner das Gedicht „Wilhelm der Erste“ Seite 152, das ich Fontaneschen und Liliencronschen Zeitgedichten an künstlerischem Werte an die Seite stelle: der Dichter führt an das letzte Lager des greisen Kaisers, stellt den Schmerz dar im Sterbezimmer und im ganzen Volk, erst leidenschaftlich überwältigend, dann sich lösend in die Wehmut treuer Liebe; die hält fest im Gedächtnis das freundliche Antlitz, die schlichte und klare Seele und die echte Güte des Kaisers. Dies Bild schlichter Herrlichkeit wächst, von Sang und Mythus verklärt, von Geschlecht zu Geschlecht, immer glänzender und mächtiger.

So auch das eigenartige und tiefe Gedicht „Großmutter“ Seite 161. Wie Großmütterchen sich mit dem Gedanken an den Tod vertraut gemacht hat und die Lehre vom Tod-Erlöser den Enkeln, die sie immer bei sich behalten möchten, anschaulich lehrt, das ist ergreifend dargestellt.

Andre werden vielleicht noch auf andre Gedichte als besonders gelungene hinweisen — so halte ich die Epigramme zum Teil für vollendet —, es kommt mir hier nur darauf an, ein Stückchen Entwicklung des Dichters zu zeigen; und dazu bietet diese Sammlung mit dem bezeichnenden Titel „Wandern und Werden“ Gelegenheit.

Die „Stimmen und Bilder“, 1898 erschienen, liegen jetzt in zweiter Auflage vor. Die Überschriften der Teile heißen: Jahrbuch, Stimmungen, Ehe, Gedenkblätter, Bilder und Gestalten. Der erste Teil gibt ein Jahrbuch der Natur: vom Vorfrühling bis zum Winter.

Der Dichter ist, wie der Künstler überhaupt, ein Eroberer unbekannter Gebiete des Seelenlebens, ein Seher, der Geheimnisse der Seele deutet. Diese Naturlieder von Avenarius zeigen es. Sie überraschen zunächst durch die Neuheit und Seltsam-

keit der Auffassung, mit zunehmender Vertiefung erwacht das Bewußtsein, daß hier eine Künstlerseele die zartesten Schattierungen der Natur und die leisen Schwingungen der Seele feinsinnig nachfühlt und ausspricht. Wir sagen nicht genug damit, daß wir in seinen Dichtungen unsre eignen Stimmungen gestaltet finden; das ist schon viel, und es ist etwas Wesentliches an der künstlerischen Wirkung, daß sie diese Freude verleiht, die eignen Stimmungen im klaren Lichte künstlerischer Darstellung zu schauen. Aber Avenarius gibt mehr; er hebt den Schleier von Stimmungen, die wohl gefühlt und geahnt, aber kaum ins Bewußtsein getreten waren; er hilft so jedem bei der persönlichen Aufgabe, das Innenleben aus traumhafter Verschwommenheit zu klaren, plastischen Bildern zu formen, aus dem Chaos eine Welt zu bilden und zu gewinnen.

Unser Dichter ist ein Zeitgenosse der Naturwissenschaft, die mit klarem, festem Blick die Erscheinungen angeschaut hat und ihre einzelnen Fasern kennt. Er sieht die Gegenstände klar und deutlich, seine Empfindung schwärmt nicht ins Allgemeine, sondern haftet an den Einzelzügen. Der Bauer hinter dem Pfluge: ein Bild aus der Zeit des Vorfrühlings. Wie reich aber ist dieses Bild durch sinnliche Einzelzüge ausgemalt! Das Marschland, dampfend aus den schwarzroten Schollen, der Stier, gewaltig, schwer dahinschnaubend, der Bauer, festen Tritts schreitend, die Körner schleudernd. Oder die mondhelle Nacht: Dämmerlicht, der Waldgrund taucht bläulich aus der Nacht, die schlanken Fichten steigen ernst zur blauen Höhe empor, der Mond geht leuchtend durch Wolken hin. Dieser scharfe Wirklichkeitssinn ist aber nur eine Vorbedingung für des Dichters eigenartige Naturbetrachtung. Das Wesentliche ist ihm die Stimmung. Er ist durch und durch persönlich, und das Naturleben wird ihm bedeutsam, soweit es Ausdruck einer Stimmung werden kann. Die eine bestimmte Stimmung lebt in seiner Seele auf und ergießt ihr Licht über die ganze Natur: dann wird alles ihr Ausdruck, alles steht in dieser wundersamen Beleuchtung. Aus diesem unendlichen Alphabet der Natur greift nun die Künstlerhand einige Buchstaben heraus, und wer in seine Stimmung einzugehen weiß, der ver-

steht die Zauberformel, die den Sinn des Dichters deutet. Fünf Gedichte hat der Dichter Vorfrühling überschrieben: es sind Wirklichkeitsbilder, durch die wie durch ein Transparent die seelische Stimmung leuchtet: zuerst die hoffnungsbange Sehnsuchtsstimmung nach dem belebenden Lenz (5), dann die Empfindung der Kraft und des Lebens, die in der Natur wirken und hervordrängen (6), das kindlich-selige und zugleich feierliche Gefühl des beginnenden Lebens in der Natur (7), das Jauchzen über das Frühlingswunder (8), das Singen und Jubeln über das erste Grün, das schmelzende Eis und die Lerchen im Himmelsblau (9).

Fünf Gedichte sind Mondbilder: der Spätfrost einer Mondnacht tötet die jungen Knospen, der Dichter fühlt das Schaudern, das durch den Frühling geht (25); die unsagbare, seltsam-wehmütige und feierlich-ernste Stimmung lebt in dem Gedicht „Mondaufgang" (26), der liebliche Zauber heller klarer Mondnacht im folgenden (27), die traumhafte, weltenferne Märchenstimmung in „Wolkennacht" (28), und unheimlich-geisterhaft klingt's in dem mondhellen, windbewegten Getreidefelde („Kornspuk" 29).

Die Stimmungen, die sich in diesen deutlich angeschauten Bildern verkörpern, sind durch und durch persönlich, neu und selbständig erlebt und in ihrer Besonderheit bis auf den letzten Rest gefühlt. Gerade in der Art, wie Natur und Seele in Wechselwirkung treten, kommt das Besondere eines Dichters zum Ausdruck. Der Dichter gibt der Natur Leben und Empfindung, und die Kraft und Eigentümlichkeit der eignen Seele zeigt sich darin, wie sie sich in der Natur spiegelt. Von dem Gefühl für die landschaftlichen Schönheiten der Natur zur innigen Beseelung und weiter zur mystischen Versenkung in die Natur ist ein Weg von vielen Stationen, und von jeder führen Waldwege ab, die jeder nach eignem Sinne beschreiten und verfolgen kann. Und jeder führt zu Entdeckungen, wenn sein Wandrer die Wünschelrute in der Hand hat. Wie unser Dichter sich zur Natur stellt, kann man aus seinen Naturliedern wohl fühlen, verstehen wird man es nur, wenn man seine ganze feine Künstlerseele mit ihrem Reichtum von Menschen-

liebe und ihrem Zartgefühl für menschliches Seelenleben verstanden hat. Denn eben diese eigne Seele ist es, die er über die Natur ausgießt; die Natur, die er besingt, hat seine Seele. Wenn er einer Blume ins Auge sieht, so weht ihm ein heimlich Grüßen entgegen; schaut er ins Land hinaus, ist's ihm fast, als schaue ein Antlitz herzlich auf ihn, und wenn die Lerchen oben singen, hört er aus der Ewigkeit liebe Stimmen jubeln (16). Nicht er selber ergreift das Wort als Nebenstehender, sondern der junge Bach lebt „Wie er, so Seliges im Herzen, vom Walde des Wegs vor sich hinlallt!" (7).

Mit der Kraft Mörikes, Naturstimmungen zu verkörpern, und in leisem Anklang an seinen Ton gestaltet er die Abendstimmung:

Abend.

Kommt von fern heran die Nacht,
Hält der Tag noch schimmernd
Wacht,
Grüßt vom Berge mit der Hand
Zu ihr übers müde Land.

„Breite nun die Decken aus,
Schlafen laß die Erde aus:
Lebensglühn und Freudesprühn —
Schwester, war das heut ein
Blühn!

Mittlerweil' vom Sternenraum
Streu' ich auf euch Traum auf Traum,
Traum auf Traum, mit Licht durchtränkt,
Daß ihr mein im Schlaf gedenkt." (22.)

Von der Besonderheit des Dichters hängt es ab, welche Empfindungen und wie stark solche in ihm erregt werden, welche von den unzähligen Einwirkungen der Außenwelt von ihm aufgenommen und zu Trägern der Idee oder hier der Stimmung sich ordnen: mit einem Wort die Gestaltung. Für die Art dieser Gestaltung einige Proben:

Seite 9. Die Stimmung ist das Singen und Jubeln der Frühlingsahnung. Das Gedicht gliedert sich in drei Teile: auf den Hügeln das erste Grün, auf dem Strom das Eistreiben, im Himmelsblau Lerchengesang. Das erste Grün ist das erste schüchterne Zeichen des Lenzes, noch hat der Winter das große Wort, aber oben am Himmel wird der baldige Sieg des Frühlings vorverkündet. So tritt der dritte Teil den beiden andern gegenüber, wie eine Vorwegnahme des kommenden Sieges des Frühlings. Die beiden ersten aber werden durch ein Bild

verbunden; der Winter ist der abziehende Mieter, der scheltend mit seinem Hausrat auszieht, neugierig und schüchtern, wie ein Kind der Neueinziehenden, sieht das erste Grün vom Hügel aus zu.

Seite 25. „Spätfrost.“ Die erste Strophe und die letzte bilden eine Ergänzung: in der ersten Frühlingsglück, in der letzten Frühlingstod; der Frühling ist belebt: er träumt, mit Kinderlächeln sieht er von den Höhen (1. Strophe), er schaudert und muß sterben (4. Strophe). Die 2. und 3. Strophe schildern die kalte Mondnacht, die die ersten Frühlingsknospen vernichtet. Vom Sarg hebt sich der Schädel und belebt sich, um zu töten, das Gefühl des Schauders, das man am Schluß fühlt um das ersterbende Frühlingsleben, wird so vorbereitet durch das Entsetzliche des Bildes.

Seite 26. „Mondaufgang.“ Die seltsam-wehmütige und feierlich-traurige Stimmung eines Mondaufganges wird gestaltet: die Erwartung von etwas Seltsamem wird zunächst rein sachlich ausgedrückt in dem eigentümlichen Spiel von Schatten und fahlem Licht, sodann treten sogleich die Büsche persönlich auf: sie stehen mit fragendem Gesicht, sie sehen ernst zum Monde hin. Das Bild steigert die Stimmung des Schwermütig-feierlichen; wie der Geist eines toten Königs aus seiner Gruft aufsteigt, so ist sein Erscheinen. Das Bild hat zwei Seiten: es drückt aus das Geisterhafte in der Mondstimmung, sodann das Herrschende dieser Beleuchtung, das alles in sie hineinzieht. Das Wehmütige, Unfaßbare und Unsagbare dieser Stimmung wird ausgedrückt durch das unpersönliche Subjekt: da wandelt's bleich übers Feld.

Seite 27. „Im Walde.“ Der liebliche Zauber mondheller, klarer Nacht ist die Idee des Gedichtes. Die ersten beiden Zeilen geben den Ton an: das Dämmerlicht haucht hernieder. Die Formen und Umrisse sowie die Farben sind klar: der Mondschein ruft die Dinge aus dem Dunkel der Nacht zur Klarheit der Erscheinung, ins Leben; so wird ihm zuletzt als dem Lebenden gehuldigt.

Seite 28. „Wolkennacht.“ Die Wirkung auf das Gemüt wird zu Anfang klar ausgesprochen, die übrigen Strophen führen in einem großartigen Bilde das Eigentümliche dieser Wolkennacht aus: aus Wolkenfluten tauchen dunkle Lande,

Schneegebirge erstehen darüber, und der Mond als Märchensonne dieses traumhaften Bildes schwebt auf. Das Malerische dieses Bildes wird durch Alliteration und Anaphora unterstützt.

Wenn man von den Naturliedern zu den folgenden Gedichtkreisen kommt (Stimmungen, Ehe, Gedenkblätter), so hat man das Gefühl, als träte man dem Dichter, nachdem man ihn bisher im Bilde gesehen hat, nun persönlich nahe und könnte ihm selber in das tiefe, klare Auge schauen.

Um die Eigenart der „Stimmungen" zu zeigen, wähle ich einige Gedichte aus, die einzelne Seiten der Begabung unsres Dichters besonders klar veranschaulichen. Ein hohes seelisches Feingefühl ist das hervorstechendste Merkmal des Gedichtes auf Seite 50. Ich könnte etwa das Seelenleben des Dichters vergleichen mit einem überaus reichen Orchester, bei dem sein dichterisches Gefühl wie ein genialer Kapellmeister jede Veränderung oder jedes Ausbleiben eines Tones verspürt. Zu dieser feinen Empfindsamkeit des inneren Ohres kommt das Gefühl für die Wirklichkeit und Wesenhaftigkeit des Seelischen, im Vergleich zu dem das Sinnliche sich unterordnet oder als unbedeutend zurücktritt. In dem Gedicht „Jugenden und Alter" (51) verschwindet die gegenwärtige Welt vor dem Dichter; aber mit erhelltem Blicke schaut er die Welten vergangener Geschlechter und ihr Leben als fortwirkend, und mit geschärftem Ohr hört er die Lebensstimmen aus ihren Welten klingen. Und ähnlich lebt ihm das Unsterbliche großer, erhabener Seelen, das den suchenden Kindern ihres Volkes noch zum Segen wird, nachdem ihr Leib zerfallen: „Wolken im Licht" (61). Es sind das „Stimmungen", wie sie ein Mensch erfährt, für den das Seelische genug kräftige Wirklichkeit hat, um Erlebnisse darin zu haben, um aus dem Irdischen das Göttliche zu sammeln und so das Leben zu ernten (82). Da hebt sich das bunte Getriebe des Lebens ab von einem tiefernsten Hintergrunde. Der Dichter ist vertraut mit dem Tode: er schaut den Tod, wie er am Ziele wartend steht wie ein Freund, der vom großen Abend herübersegnet über den bunten Tag. Kein wilder Verzweiflungsklang ist der Grundton seines Lebens, sondern eine ruhige Größe gibt diesem Weihe („Der Gruß", 53).

Anziehend ist es, mit diesem Gedichte Gottfried Kellers Gedicht „Wetternacht“ (Ges. Gedichte I 31) zu vergleichen.

Es ist, als träte man in das Heiligtum des Dichters, wenn man zu dem Kreis von Gedichten kommt, die „Ehe“ überschrieben sind. Unsre Literatur ist ja so reich an Gedichten, die das Sinnenglück und den Rausch der Liebe besingen, weniger reich aber an solchen, die das Glück der Ehe behandeln, dieses „Eins in Fühlen und Denken mit der einen Frau“. Dieses Einssein, dieses miteinander Verwachsen und Wachsen, dieses Geben und Reicherwerden hat Avenarius in diesen Gedichten auf das tiefste und ergreifendste dargestellt. Wir hören die Töne der Sehnsucht, des jubelnden Glückes und der tiefinneren Seligkeit des liebenden Mannes wie die der Freude des Vaters an dem Werden der Kindesseele.

In den „Gedenkblättern“ lernen wir eine neue Seite unsres Dichters kennen, das ist die epische Kleinmalerei, die Anschaulichkeit des Erzählens, gerade auch in den kleinsten Zügen: am hervorragendsten in „Theodor“ (95) und „Näh-Riekchen“ (106). Reizend wird Theodor eingeführt:

„Beim Balgen hatt' ich ihm den Rock zerschlissen,
Den bracht' er nun, so wie er war, zerrissen —
Von seiner Kinderscham hat ungerührt
Die Mutter ihn zur meinen hergeschickt,
Ersatz zu fordern. Kaum ins Aug' geblickt
Hatt' ihm die meine, wie er dunkelrot
Verlegen stotternd ihr das Röckchen bot,
So hatte sie den Jungen auch schon lieb.“

Nun fügt die Erinnerung Zug um Zug zum Bilde „unsres Freundchens“, daß es ist, als hätte man ihn gekannt, und daß man ihn lieb gewinnt, wirklich lieb. Dann bei „Näh-Riekchen“ im Altjungfernstift: wir lernen ihre Schätze kennen, den Kanarienvogel, der nur eine Sie ist, aber wie ein Er zwitschert, das kleine goldbeschnittene Buch von der Konfirmation her und das alte Klavier, dem's zwar an Ton fehlt, das aber noch zum Takt reicht. Der Dichter versteht uns so anschaulich seine Gestalten und ihre Umgebung zu zeichnen, als versetzte er uns mitten hinein, und es ist da so heimlich, wie in einer deutschen Familienstube mit dem großen

Lehnstuhl, der Ofenbank und den Familienbildern; aber vor allem, er legt auch die ganze Innigkeit deutscher Menschen hinein. So viel schlichte Ehrlichkeit und Herzlichkeit, Einfalt und Zufriedenheit liegt in dieser Gestalt der armen Näherin, die sich wie eine Schwester neben Chamissos alte Waschfrau stellt. „Theodor" beginnt in behaglicher und heiterer Erzählung, dann aber kommt Handlung hinein, und die Erzählung wird fast eine kleine Tragödie, und schmerzlich ergriffen sehen wir auf den toten Knaben, in dessen junger Seele die schönsten deutschen Tugenden sich zu bilden versprachen. Ein ergreifendes Gedicht hat Avenarius dem Andenken des Vaters gewidmet. Jahrelang hat's den Vater gequält, das Hirn war krank, die Seele wurde schwach und verwirrt, bis ein müder, stumpfer, zerfallener Greis sich auf das Totenbett legt. Da geschieht, was so manchmal wie ein schöner Trost für die Trauernden bei Gestorbenen geschieht, das tote Antlitz verklärt sich:

„Ja, all das Große, das ernst und gut
Dein Leben lang in dir geruht —
Zerrissen hatt' es allen Flor,
Aus seinen Tiefen stieg's empor,
Daß nun von deinem Angesicht
Herleuchtete ein Seelenlicht,
Daß wie von einem erhabenen Thron
Du gütig dich neigtest deinem Sohn.

Dann zog wohl Stund' auf Stunde hin,
Daß ich so bei dir gewesen bin.
Hab' dir erzählt, hab' dich befragt,
Und freundlich hast du mir Antwort gesagt,
Bis zwischen Sohn und Vater war
Das letzte gut, das letzte klar.
Dann hab' ich dir ruhig geküßt die Hand
Und wieder mich ins Leben gewandt." (89.)

Das Gedicht ergreift durch die tiefe Wahrheit der Darstellung, die vom leidenschaftlichen Schmerz so schön zur Versöhnung führt und so tapfer schließt, und wiederum durch die seelische Hoheit, die darin liegt.

Eine wundervolle Stimmung liegt in dem Gedicht „Der Mutter" (90). Sonnenschein und Amselschlag sind die Vorstellungen, die die Erinnerungsbilder wachrufen und verbinden. Bei Sonnen-

schein und Amselschlag die Tage aus der Kinderzeit mit der Mutter im Frühlingshag, Abendsonnenschein und Amselschlag, da er am Totenbett der Mutter stand; Amselschlag und Sonnenschein wiederum und er allein:

> Füg dich drein,
> Kannst du's, wenn du siehst ins Gold hinein,
> Trink's allein!

Durch die eigenartige Verknüpfung der Erinnerungen an die Mutter kommt die tiefe Wehmut ergreifend zum Ausdruck: Sonnenschein und Amselschlag und die Erinnerung an die Tote. Aber auch dies kommt zum Ausdruck: es ist nicht die Empfindsamkeit eines weichmütigen Herzens, sondern die stille Wehmut einer tapferen und starken Seele. Schwierigkeiten für die Auffassung bieten zwei Gedichte dieses Kreises. Zunächst „Mensch und Denker" (91). In einem Traumbild kommt die Besorgnis um den Freund zum Ausdruck. Dieser baut an seiner Weltanschauung mit ruhelosem Eifer; er fügt die Balken und Steine zusammen, stark und wohlbehauen im einzelnen, er fügt sie zu Bogen, nur den Schlußstein fügt er nicht ein. Da bricht das Haus zusammen und begräbt ihn im Falle. Aber im Getrümmer steht ein granitner Kern, ein Würfel, der dehnt sich wie lebendig und wächst zu Säulen und Bögen, zu Hallen und Kuppeln weithin. — Der Schlußstein gibt einem Bau Vollendung und Halt; der ruhelose Denker findet nicht den Abschluß, den Halt für seine Weltanschauung, die eifrige, ernste Arbeit macht ihn nur müde, die Harmonie fehlt im Inneren und so auch im Äußeren. Er erliegt unter dem zusammenbrechenden Bau. Und doch war in ihm die herrlichste Anlage, war in seinem Bau ein wertvoller Kern, der nach seinem Tode sich organisch weitergestaltet, wie vielleicht das Werk Heinrich von Kleists für uns wie ein herrlicher Bau dasteht, und doch den unglücklichen und zerrissenen Erbauer erdrückte.

Seltsam fremdartig ist die Einkleidung des Gedankens in „Herbert" (93). Der Gedanke ist wohl dieser: in ein jugendliches Leben tritt das Böse als Wollust ein, es wird verkörpert als Tod, es ist der Tod für die Lebenskraft des Knaben. Wie schnell ändert sich nun der Frohsinn und die Lebenslust. Sein

Leben wird welk und öd, versinnbildlicht durch das Verstummen der Vögel und das Welkwerden der Bäume.

Besorgt geht die Mutter ihrem Kinde nach, sie sieht und erkennt das Gift, das ihren Knaben verletzt hat, die Versuchung und Verführung, die ihn umstricken, die falschen Ziele, denen er nachgeht. Er selbst aber weiß es gar nicht, welchem fremden, verführerischen Zauber seine Seele schon verfallen ist; er träumt immer noch von Unschuld und Jugendglück, während er in Wirklichkeit das Land der Unschuld, der Harmlosigkeit und Frische schon verlassen hat. Darum schrickt er davor zurück, zu erwachen, d. h. sich die Veränderung, die Vergiftung seines Lebens zum Bewußtsein zu bringen. Er will nicht „erwachen", er will weiter träumen von „Fink und Lerche". („Herbert" 93. Vgl. Hebbels Gedicht „Der Zauberhain".)

Den letzten Kreis von Gedichten überschreibt Avenarius „Bilder und Gestalten". Standen die vorigen Gedichte, auch wo der epische Charakter überwog, dem persönlichen Leben des Dichters noch nahe, so scheinen wir hier aus dem Kreis persönlichen Empfindens und Erlebens hinauszutreten. Es ist eine seltsame, unheimliche und fremdartige Welt, in die wir hier treten. Aberglaube, Legende und düstere Sage haben dem Dichter Stoff geboten, und er hat diese Stoffe mit der Kraft und Folgerichtigkeit gestaltet, die nur nach dem Bezeichnenden strebt, so daß auch Entsetzliches und Furchtbares in aller Macht, ungemildert durch eine „schöne" Form, zum Ausdruck kommt. Die geistige Welt des Dichters stellte sich uns bisher in einer wundervollen Klarheit, Sicherheit und Kraft der inneren Gestalten dar. Er hat seine innere Welt in unablässiger Selbsterziehung plastisch klar gestaltet und die ihm nicht taugenden geheimnisvoll seltsamen oder furchtbaren Stimmungen wie feindliche Dämonen gebannt. Treten wir zu diesen Gedichten, so ist es fast, als wäre das, was der Dichter aus dem engsten persönlichen Leben verbannt hat, hier auf fremdem Gebiete entfesselt. Sehen wir aber näher zu, so finden wir auch hier unsern Dichter wieder. Es ist das Seelische, das auch hier schließlich sich als das eigentlich Wesentliche herausstellt. Zunächst könnten einige dieser Gedichte dazu einladen, ihren Gehalt in einer Lehre

zusammenzufassen. So „Der Breitenstein“: Die Freveltat rächt sich an dem frevelhaften Geschlecht und straft Verbrechen durch Tod; „Der Gnadenregen“: Die mitleidige, barmherzige Liebe ruft im Unglück die Hilfe und den Segen des Himmels herab; „Die zeugende Hand“: Die Gerechtigkeit ruht nicht, bis das Böse gesühnt ist; „Totendank“: Du betetest treu für die Toten hier, die Toten, Lebender, danken dir; „Der Getreue“: Treue, die den Tod nicht fürchtet, überwindet den Tod, usw. Aber die Gedichte sind viel zu lebensvoll, um in solcher Formel aufzugehen. Es steckt zuviel Menschenleben und Menschenempfinden darin, und das ist das eigentlich Bedeutende für den Dichter. Wie der Mensch der Neuzeit vor mittelalterlichen Burgruinen und Burgverließen steht, um so mehr von ihnen angezogen und durch sie innerlich beschäftigt, je fremder sie ihm sind und je neuzeitlicher er ist, und wie er sucht, sich diese mit Menschenleben und -empfinden zu beseelen, vergangener Geschlechter Sorgen, Glauben, Schmerz und Pein durch die Vermittlung dieser fremdartigen Reste zu verstehen und sich lebendig zu machen: so denke ich mir Avenarius' Stellung diesen Stoffen gegenüber. Es lebt für ihn ein Menschenempfinden darin, das, wie die eigne Empfindung nach Licht und Gestaltung, nach Erlösung schreit. Vielleicht bieten sie ihm auch Gelegenheit, mystische Neigungen in der Stellung zur Natur, eine eigentümliche Betrachtungsweise, die Seelenleben und Natur in enger Verflechtung schaut und unsichtbare Fäden hinüber- und herübergehend ahnt und fühlt, zur Aussprache zu bringen. Avenarius verlangt hier — und das gilt überhaupt für seine Dichtung — eine eingehende Vertiefung von dem, der nicht am Äußerlichen und Unwesentlichen hängen bleiben, sondern in die eigentümliche Welt seiner dichterischen Gestalten eintreten will. —

Wir haben bisher versucht, der Eigenart unsres Dichters nahezukommen, indem wir an den verschiedenen Arten seines dichterischen Ausdrucks uns die verschiedenen Züge seiner Eigentümlichkeit veranschaulichten: von der großen lyrischen Form in „Lebe“ und dem Naturgedicht bis zur balladenartigen Form. Die äußere Form, insbesondere die der Verskunst ist dabei nur gestreift worden. Aber sie ist es nur deshalb, weil ein zu-

sammenhängender Überblick ein klareres Bild davon geben wird. Die äußere Form aber ist ein wesentlicher Teil der Gestaltung, und die Gestaltung macht das Wesen der Kunst, auch der Dichtkunst, aus. Wir werden uns das Verhältnis dieser verschiedenen Momente der dichterischen Form oder der Gestaltung des Stoffes deutlich machen, wenn wir den Begriff der Harmonie betrachten.

Das Reich der Kunst ist nach Schillers Gedichten das Reich der Harmonie.

„Mein Auge hing an deinem Angesichte,
An deines Himmels Harmonie mein Ohr",

spricht der Dichter in der „Teilung der Erde", und „des Olympus Harmonien" sind im „Ideal und Leben" das Reich der Kunst. In der Tat scheint es geratener, von diesem Begriffe auszugehen als von dem vielgedeuteten, vielumstrittenen des „Schönen". Ἁρμονία kommt her von ἁρμόζω, zusammenfügen, zusammenpassen, und bedeutet Verbindung, Anordnung, Zusammenklang. Was verbindet sich? Was klingt zusammen? In der Dichtkunst verbinden sich die einzelnen Teile, seien sie Gedanken, Stimmungen oder Vorstellungen, um ein Ganzes hervorzubringen, sei es eine Idee, eine Stimmung, ein Charakterbild oder ein Erlebnis. „Harmonisch" könnte man die Verbindung der einzelnen Glieder und Teile des Körpers nennen, sofern sie ein organisches Ganzes hervorbringt. Harmonisch ist die Aufeinanderfolge und Gliederung der einzelnen Szenen eines Dramas, sofern dadurch die Bedeutung, der Sinn, die Idee des ganzen Dramas deutlich zum Ausdruck kommt. Unwesentlicheres muß zurücktreten, mehr auf der Peripherie stehen, Wichtiges muß als dem Mittelpunkte näherstehend durch die Gestaltung gezeigt werden. Wir sahen, wie sich in „Lebe" die einzelnen Glieder der Dichtung vereinigen, um eine ganze seelische Entwicklung darzustellen. Der Zusammenklang dieser einzelnen Töne zur Melodie, um bildlich zu sprechen, oder die Gestaltung und Vereinigung der einzelnen Glieder zum Ausdruck und zur Darstellung eines Ganzen ist Harmonie. Wir haben schon oben an einigen Gedichten die Art der Darstellung des Dichters betrachtet. Ich wähle, um das Gesagte hier im Zusammenhang zu verdeutlichen, noch ein Beispiel, und zwar aus „Wandern und Werden".

Nun lacht das goldene Gottesaug'
Lenz in den dunkelsten Tann,
Da sehn mit ihrem Kinderblick
Maiglöckchen verwundert sich an.

Sie sehn sich an und fragen sich:
Nun sag mir, wer du bist?
Sie sehn sich und verstehn ihn nicht,
Den Falter, der sie küßt.

In Liedern mit der Lerche schwebt
Die Seele zum Firmament —
Ach, hätt' ich einen, dem ich recht
Von Herzen danken könnt'! (5.)

Die einzelnen äußeren Züge sind: der Sonnenschein im Tannenwald, der Lenz, die Maiglöckchen, der Falter, die singende Lerche und das Gefühl des Dichters. Diese Züge erhalten ihre bestimmte Farbe: die Sonne ist „das goldene Gottesauge", sie „lacht": die Beziehung zur Menschenseele ist sofort hergestellt, der Frühlingssonnenschein beglückt das Menschenherz. Die Maiglöckchen, Zeichen der belebenden Macht des Frühlings, „verwundern sich" und „fragen" und „verstehn nicht": sie werden so zum Ausdruck der ahnungsvollen, wunderbaren, verträumten Frühlingsstimmung, der „Falter, der sie küßt", mutet an wie ein Ausdruck des Liebesgefühls, das in Natur und Seele einzieht. In der Lerche mit ihren Liedern findet die Seele einen Dolmetscher eignen unaussprechbaren Glücksgefühls, und zugleich zeigt sie der Seele den Weg vom Irdischen zum Göttlichen, wie ihn der Dichter des „Ganymed" findet. In dem Schlußwort des Dichters findet das Glücks- und Liebesgefühl des Dichters einen Ausdruck, der doch zugleich die Stimmung des Träumerischen, sich selber nicht klar bewußt Gewordenen festhält. So verbinden sich die einzelnen Glieder zum Ganzen, zum Ausdruck der „Idee": diese ist die ahnungsvolle, selige Frühlingsstimmung. Zugleich ist in der Entwicklung der Stimmung eine feine Steigerung und allmähliche Vertiefung der Stimmung zu verfolgen.

Wir haben bisher den Begriff der Harmonie nur einseitig betrachtet. Ebenso wie die einzelnen Teile in das rechte Verhältnis zur „Idee", das Wort in weitester Bedeutung genommen, treten, ebenso muß die äußere Form: Silbenmaß, Wortklang, Rhythmus, in Harmonie treten zur Idee. Das ist die zweite Art künstlerischer Harmonie. Vorher ein Verhältnis der Teile zur Idee, jetzt ein Verhältnis der Idee zur äußeren Form.

Nach dieser Seite hin sind zwei Arten der Behandlung zu unterscheiden, die sich zwar berühren und zum Teil ineinander übergehen, dennoch aber in ihrer reinsten Gestalt durchaus verschieden sind. Entweder nämlich strebt der geistige Inhalt nach dem für jeden einzelnen Gedanken, jede einzelne Vorstellung bezeichnenden Ausdruck, jede Seelenbewegung sucht sich in dem entsprechenden Rhythmus widerzuspiegeln, oder aber das Ganze eines Gedichtes wird von einer bestimmten Stimmung beherrscht, und diese über dem einzelnen waltende Stimmung findet ihren Ausdruck in einer Gesamtmelodie, in der das einzelne, das Besondere untergeht. In diesem Falle steht die lyrische Form dem Gesange nahe, sofern er eine Melodie auf die verschiedenen Strophen anwendet. Jede dieser beiden Arten der Formgebung hat ihr besonderes Ziel und damit ihren besonderen Maßstab für unser Urteil. Ich suche zunächst die erstere Form, die Form des Bezeichnenden, an einigen Beispielen zu veranschaulichen; die Meisterschaft des Dichters wird sich dabei zeigen.*

Vorfrühling.

1.

Leise tritt auf . . .
Nicht mehr in tiefem Schlaf,
In lichtem Schlummer nur
Liegt das Land:
Der Amsel Frühruf
Spielt schon liebliche
Morgenbilder ihm in den Traum. St. u. B. 5.

Vers 2 beginnt mit schwebender Betonung (Nicht mehr), es liegt etwas wie Zurückhaltendes in diesem Anfang, der uns zum Bilde der schlummernden Natur führt, selbst der einfachste Rhythmus muß noch schweigen; er beginnt erst jetzt, in einfacher regelmäßiger Abwechslung von Hebung und Senkung, die wie die gleichmäßigen Atemzüge eines Schlummernden wirken, bis zu der Ruhepause hinter Land, die wie eine Wirkung der Mahnung „Leise tritt auf" anmutet. Dann aber kommt leise Bewegung in den Rhythmus; der Morgen und das Erwachen mit ihrem beginnenden Leben kündigen sich an: Dĕr Ámsel Frührŭf, Spielt schón lieb-

* Im folgenden bezeichnet St. u. B.: „Stimmen und Bilder", W.: „Wandern und Werden" und L.: „Lebe".

lichĕ usw. —, aber immer mahnt zugleich der Rhythmus an die waltende Ruhe.

Vorfrühling.

5.

Von den Hügeln,
Blinzelnd, lugt
Das erste Grün
Zwischen den Büschen
Zum Strome hinunter,
Wo, Eisblock über Eisblock wälzend,
Seinen Hausrat scheltend der Winter
Mit gewalt'gem Gepolter davonschafft.

Aber droben
Tauchen die Lerchen
In singendes Blau. St. u. B. 9.

Der Rhythmus malt drei verschiedene Gedanken- und Stimmungsgruppen. Zuerst die leichten, zart bewegten Verse, ein anmutiges Aquarellbild des ersten Frühlingsgrüns, unterbrochen durch das als Gedankeneinheit den leichten Fluß des Rhythmus aufhaltende Partizipium „Blinzelnd", das etwa die Unsicherheit und Schüchternheit der ersten Frühlingsboten, wie im Gedanken, so im Rhythmus anzeigt. Dann beginnt der massiger wirkende Abzug des Winters. Die Hervorhebung des „Wo" verkündigt das Neue und bewirkt, daß nun der Rhythmus als kräftig fallender bis zum Schlusse dieses Abschnittes einsetzt; zugleich malen die schweren Senkungen das „Wälzen" und „Poltern" des Abziehenden. Den dritten Abschnitt beginnt wie ankündigend der erste Vers und dann singt und klingt der Rhythmus: Tāuchĕn dĭe Lērchĕn ĭn sīngĕndĕs Blāū, und findet in dem vollen, langen Blau einen tönenden Abschluß.

Vorfrühling.

4.

Immer im gleichen
Feinen Rauschen
Aus immer dem gleichen Grau
Regen.
Aber am Abend
Wirft noch vom Horizont
Das Feuerauge
Einen langen
Blick übers Land.

Da jauchzt es auf rings
In Purpur und Lobgesang:
Ja, es kommt
Das Frühlingswunder,
Ja, es ist da! St. u. B. 8.

Wiederum gliedert sich mit dem Gedanken der Rhythmus dreifach. Der Rhythmus des ersten Abschnittes malt durch die Gleichheit der Laute (ei, ei, au, au, ei, au) und im Versmaß das Gleichmäßige des Regens. Das kommt zum Ausdruck in der regelmäßigen Abwechslung von Hebung und Senkung im gléichĕn, féinĕn Rauschen, dem gléichĕn Gráu; diese Einförmigkeit im Rhythmus der Hauptbegriffe hebt sich noch deutlicher hervor durch den lebhafteren Rhythmus im Anfang von Vers 1 und 3, und zugleich stört diese Lebhaftigkeit nicht den Eindruck des Gleichmäßigen, da die Wiederholung des „immer" in Vers 3 diesen verstärkt. Von Vers 5 an beginnt der zweite Abschnitt, der, durch die feierlich klingenden a (Aber am Abend) angekündigt, in langgezogenem Satzbau den Inhalt malt, in Vers 6 und 7 vorbereitend steigend, dann in 8 und 9 fallend (Einen lángen Blick übers Land) und in „Land" einen festen Abschluß findend, im Gegensatz zu dem klingenden Ausgang „Regen" des ersten Abschnittes. Wiederum in steigendem, lebhaftem Rhythmus klingt dann das Gedicht im dritten Teile aus in Jauchzen und Lobgesang.

Dir.

„Gott, einen Menschen zeig mir, der unbeirrt
Von Lockendem, nie von Drohendem weggeschreckt,
Befreiten Haupts durch Dulden und Taten geht
Rein überm Staube,

Daß bei ihm rasten kann glaubend mein ganzes Ich,
Daß er die Menschen mir zeige als dein Geschlecht,
denn, sieh, zu lieben deine Geschöpfe, Gott,
Siehe ich brauch' es

Wie deine Sonne . . ."

So rang ich oft beklommen,
Das Herz zum Brechen schwer,
Dann ist der Friede kommen,
Mein Weib, mit dir daher. St. u. B. 71.

Die überaus reiche Mannigfaltigkeit, deren der deutsche Rhythmus fähig ist, zeigt sich in diesem rhythmischen Meisterwerke aufs deutlichste; daß man mit den Bezeichnungen der lateinischen Verskunst von Jamben, Trochäen, Anapästen, Daktylen und mit ihrer Messung nach der Länge und Kürze beim deutschen Verse nicht auskommt, darüber sollte ja kein Zweifel sein; aber auch die Bezeichnung von hochbetont, nebenbetont und unbetont preßt eine unendliche rhythmische Mannigfaltigkeit in ein enges Schema. Es gehört ein feines Ohr dazu, um den geheimen Rhythmus eines Gedichtes wie dieses herauszuhören, einen Rhythmus, der Ton, Nebenton und Nebentönchen je nach den Schattierungen des Gedankens verteilt, das Hauptsächliche kräftig hervorhebt (únbeirrt, Lóckendem, níe, Dróhendem, Befréiten, Dúlden und Táten), den Reichtum des „zum Brechen schweren Herzens" in der Fülle der erst allmählich in Fluß kommenden Verse widerklingen läßt und sich dann in Vers 4 „Rein überm Staube" sammelt und zusammenfaßt, zugleich die Gegensätzlichkeit der Begriffe (Rein, Staub) durch den Rhythmus der Gleichbetonung verstärkend. Dann wieder drängt der Rhythmus von neuem unruhig und hastig vor, ein Bild des sehnenden Verlangens, um zum Schluß zu fallen; die Verse werden kürzer, als versagten die Worte, und ersterben in Flüstern, als zöge sich der Dichter, der von seinem Heiligsten gesprochen, keusch in sich zurück. Dann aber im zweiten Teil erklingt ein neuer Rhythmus, wie Orgelton melodisch, die innere Harmonie spiegelnd, im Reime austönend: der innere Friede ist gekommen.

In diesem Gedicht werden zugleich die beiden Arten der Formgebung, die ich oben unterschied, deutlich. Im ersten Teil des Gedichtes die Form des Bezeichnenden, wo der Rhythmus jeder leichten Wendung des Gedankens folgt, im zweiten Teil die musikalische Form, in der eine gleichmäßig bewegte Stimmung eine gleiche rhythmische Melodie hervorbringt.

So beherrscht die eine Stimmung gleichen Glücksgefühls das Gedicht „April", von dem ich die ersten beiden Strophen anführe:

Still von unsichtbarer Hand
Seh' die Welt ich schmücken,
Und es wandelt übers Land
Ruhiges Beglücken.

Siehe, und die Erde weit
Sie versank in Sinnen,
Und sie ahnt der neuen Zeit
Keimendes Beginnen. St. u. B. 14.

Wie wenn eine Landschaft in Abendsonnenschein eingetaucht ist, so daß nicht die einzelnen Gestalten und Umrisse den Blick auf sich ziehen, sondern das Ganze der Beleuchtung, so tritt hier die einzelne Vorstellung zurück hinter die vorwaltende Stimmung. So ist es die weiche Wehmutsstimmung, die in „Adolf" (St. u. B. 100) festgehalten wird, vom Anfang:

Die ersten gelben Blätter
Umspielen meinen Pfad —
Da denk' ich wieder deiner,
Mein alter Kamerad!

bis zum Schluß:

Mir machen die alten Sorgen
Heut mehr und schlimmre Not,
Dir schloß die fragenden Augen
Der Eltern Kuß zum Tod.

Oder es ist die zum Singen fröhliche Stimmung tiefen Glücksgefühls in ehelicher Gemeinschaft in „Kameradschaft" (St. u. B. 80):

Rings das Blumensprießen,
Droben Lerchensang, —
Seliges Genießen,
So vom Wiesenhang

Tief den Blick zu senken
Ins unendliche Blau,
Eins in Fühlen und Denken
Mit der einen Frau!

Ein Beispiel zeige, welche Bedeutung diese Form für die epische Gestaltung gewinnt.

Der Breitenstein.

Die Dohlen umflattern den Breitenstein
Und klagen und stöhnen —
Eine alte Sage klingt darein:
Hier mauerten einst sie ein Knäblein ein,
Die Geister beim Bau zu versöhnen.
Und ruhig sah's und geduldig drein,
Nur endlich rief es: „Lieb Mütterlein,
Ich seh' dich nicht mehr, lieb Mütterlein!"
Da schloß die Mauer der letzte Stein,
Die Geister beim Bau zu versöhnen.

Und droht ein Unheil nun herein
Dem Burgherrn und seinen Söhnen,
Hört fröstelnd der Wächter aus altem Gestein
Durch Ritzen und Spalten ein Stimmchen fein,
Ein zitterndes, ertönen:
„Ich seh' dich nicht mehr, lieb Mütterlein!
„Ich seh' dich nicht mehr, lieb Mütterlein!"
Dann nehmen sie büßend den heiligen Wein
Und rüsten zum Tod. Von droben drein
Klagen die Dohlen und stöhnen. St. u. B. 115.

Zwei Reime sind durch das Gedicht durchgeführt. Der unheimliche Dohlenruf erklingt zu Anfang und am Schlusse des Gedichtes; damit wird die ergreifende Sage verknüpft, in der fort und fort der Angstruf des Knäbleins ertönt. So ist es, als ob sich Dohlenschreien und Angstruf unheimlich in dem Reimgleichklang verbänden, so daß kein andrer Klang aufkommt als dieser grausige Laut.

Wo der Stoff zur breiten epischen Erzählung wird, stellt sich das Versmaß des schlichten Fünfhebers ein, wie in „Theodor" (St. u. B. 95ff.):

Dem lauten Tag entflohen, kramt' ich stumm
In alten Fächern ordnend heut herum . . .

Es ist, als summte eine ferne, leise Melodie dazu. Oder die Reime bleiben weg und die Hebung beginnt, wie in „Näh-Rieckchen" (St. u. B. 106):

Denk' ich meiner Kinderzeit, gedenk' ich
Deiner auch, du alte Näherin!

Es ist ein Lieblingsvers unsres Dichters, dieser Fünfheber mit einfacher Abwechslung von Hebung und Senkung, schon in „Lebe" treffen wir ihn oft an. Aber welche Abwechslung weiß der Dichter durch die verschiedene Kraft des Gedankens und des Satzbaues in die Gleichmäßigkeit des Rhythmus zu bringen; so lautet z. B. der Anfang von „Der Gruß" (St. u. B. 53):

Spät in der Nacht war's. Noch am Arbeitstisch
Müht' ich mich ab. Fruchtlos. Die letzten Tage,
Wie Schreie gellten sie mir nach im Hirn.

Dann wird der Rhythmus unterbrochen durch den kurzen Vers der Bitte an den Tod: „Befreie mich!", wie durch eine lang-

gezogene, dann verstummende Klage. Diesem Verse aber entspricht der kurze Schlußvers: „Wie Brüder . . .“: eine tröstliche Antwort auf jene Klage, in jenem gipfelt die Verzweiflung, in diesem die innere Beruhigung. So hebt der Versbau die Gliederung des Ganzen klar hervor.

Frühere Gezwungenheiten in der Wortstellung oder Undeutlichkeiten im Satzbau hat der Dichter in der neuen Auflage entfernt. Eine andre Eigentümlichkeit im Satzbau dagegen hängt mit der geistigen Eigenart des Dichters zusammen: es ist die Eigentümlichkeit, logische Zusammenhänge durch Über- und Unterordnung im Satzbau zum Ausdruck zu bringen. Wenn die Volksdichtung die einzelnen Gedanken gleichwertig nebeneinander stellt und es dem Hörer überläßt, die innere Beziehung und das Verhältnis mehr oder minder klar herauszufinden, so umfaßt der logisch durchgebildete Geist unsres Dichters größere Zusammenhänge in ihrer Gliederung, und es ist ihm natürlich, diese Zusammenhänge auch in der Satzverbindung auszudrücken. Daher z. B. die zahlreichen Bedingungssätze. Der Leser muß sich in den geistigen Zusammenhang des Dichters hineindenken und -fühlen, damit er das Einfache und Ungesuchte dieses Ausdrucks alsdann empfindet und der Eindruck der Schwere, den diese Art hier und da bei der ersten Lesung macht, verschwindet. Dann wird auch in vollem Maße die Schönheit des Ausdrucks zur Geltung kommen, die vor allem doch in der Wahrheit besteht; bei aller Eigenart und Selbständigkeit des Ausdrucks bleibt doch der Eindruck des Schlichten und Herzlichen vorherrschend, und man empfindet unmittelbar die innere Notwendigkeit dieser Form. Den Charakter der Notwendigkeit aber trägt diese Form doch nur deshalb, weil die Seele des Dichters selber so wahr, so schlicht und herzlich, so deutsch ist. Man liebt heute zu betonen, daß die Kunst Form sei, nur Form. Dies ist doch nur in dem Sinne wahr, daß jedes einzelne Kunstwerk eben *die* Form eines bestimmten seelischen Inhaltes ist. Wenn dieser Zusammenhang vergessen wird, dann bleibt doch schließlich das Wesentliche der Form unverstanden, und die Kunst wird nicht mehr als Form, als Gestaltung, sondern als Technik gewürdigt, und indem man das Heiligtum zu retten

glaubt, bleibt man im Vorhof stehen. Weil die **Kunst** nicht bloß abstrakte Form ist, sondern jedes Kunstwerk die **bestimmte** Form eines seelischen Gehaltes, darum ist es nicht nur **mensch**lich anziehend, sondern auch künstlerisch wesentlich, das **geistige** Leben eines Dichters, seine Weltanschauung zu würdigen.

In dem sittlichen Leben der Menschheit stehen sich zwei Anschauungen und Arten der Lebensführung gegenüber: die eine findet das Ziel des Handelns darin, das eigne Leben möglichst glücklich oder möglichst reich und kraftvoll zu gestalten, die andre findet es in der Dahingabe alles eignen Wohles und aller Kraft für den Dienst an den Mitmenschen. Es ist der alte Gegensatz des Egoismus und des Altruismus, der in unsrer Zeit nicht weniger scharf, aber vielleicht noch bewußter ist, als in früheren Zeiten. Über beide aber erhebt sich eine Anschauung, so reich und hoch, daß sie die beiden andern unter sich begreift und als einseitige Vorstufen erkennen läßt. Es ist die Anschauung und Lebensrichtung, die in der kräftigen und reichen Ausbildung der eignen Persönlichkeit das Mittel und den Weg findet, um den Mitmenschen, den Nächsten und Brüdern, am besten zu dienen, und die anderseits in dieser Nächstenliebe, in dieser Hingabe das Mittel und den Weg findet zur kräftigen und reichen Ausbildung der eignen Persönlichkeit; eine Anschauung, die nicht nach dem Glück sucht, aber, nach beiden Seiten sich wirksam entfaltend, als natürliche Frucht das Glück zeitigt. Das ist die Anschauung und Lebensrichtung, in der Avenarius wurzelt.

Diese Schätzung persönlich tüchtiger Ausbildung bewahrt davor, zu erschlaffen und das eigne Ziel zu tief zu stecken. Der Dichter ehrt den Kampf und schätzt die Kraft. Er hat den starken Arm, der wagen kann, zu kämpfen, und den kräftigen Willen, um ferne Ziele tätig zu verwirklichen:

Schwebt uns vorbei ein Stern,
Bald schwindet er wieder —
Aber die wahren Herrn
Ziehn ihn hernieder. W. 35.

Mag das Gewitter losbrechen, wenn es nur Kraft gibt der schlaffen Welt, wenn es nur reinigt und aus schwächlicher Versunkenheit aufrüttelt. (W. 52.)

Sieh lieber den Blitz mit hellem Strahl
Deine Hütte umlodern,
Als langsam sie beim Würmermahl
Vermodern. W. 101.

Dieses echt germanische Persönlichkeitsgefühl ist stolz und geradeaus: es kennt den grimmigen Haß gegen feige Schurkerei und mahnt sich selbst, nicht die Seele durch Milde erschlaffen zu lassen (St. u. B. 105). Feinde tun not und sind der Beweis, daß einer ein rechter Mann ist, und ehrlicher Kampf und ehrlicher Zorn sind gut:

Und wirst du drum auch schief beguckt,
Wahr immer dir den Zorn,
Und wer von hinten dich bespuckt,
Schlag nieder den von vorn. W. 90.

Im Kampf erstarkt die Kraft, und am starken Gegner wachsen die eignen Kräfte. Drum ist ein solcher ein Gut fürs Leben, ob er dir auch Wunden beibringt. (W. 90.) Die Wettertanne ist des Dichters Sinnbild, zwar kampfzerrissen und ergraut, aber ihr Grün ist im Wetter erprobt und ihre Höhe ist frei. (W. 102.) Dieses starke Selbstgefühl wird geläutert durch Selbstzucht. Hinweg, ruft sich der Dichter zu, von dem süßlichen Kult deines lieben Ichs, hinweg mit Phrasentand und Selbstbetrug, erkenne deine Schuld, sieh ihr klar und fest ins Auge, damit sie dir Ruhe läßt. (W. 61. Vgl. St. u. B. 56.) Nicht Glück ist das Ziel des Lebens, sondern Stärke und Reichtum der Seele. Auch der Schmerz ist Gottes Gabe, er ist der Pflug, der das Herz zerreißt, damit Korn aufgehe und Frucht bringe (St. u. B. 49), oder wie es der Dichter einmal in leichterer Form ausspricht:

S' ist wahr, recht harte Nüsse gibt
Das Schicksal unsern Backen,
Doch was ihr zu vergessen liebt:
Man kann draus Kerne knacken. W. 101.

Dieses starke individuelle Gefühl aber macht den Dichter nicht selbstsüchtig. Die ganze Entwicklung seiner Dichtung „Lebe" ist ja eine Verherrlichung des liebenden Mitleides. Zur Arbeit ruft das Mitleid auf, und wir verfolgen an der Entwicklung des Helden, wie immer tiefer, immer kräftiger in ihm wird

der Drang zu helfen, zu lieben, zu dienen, wie ihm allmählich nach langem Sträuben die Menschen, die Ärmsten und Niedrigsten, zu Brüdern werden. Wie könnte dieses Streben anschaulicher dargestellt werden als an dem Bilde des Armenarztes, der sein Wissen und Wollen, sein ganzes Leben in den Dienst der Brüder stellt! Das aber ist das Wunderbare an dieser Liebe, daß sie das eigne persönliche Leben nur stärker und reicher macht: der Mensch gibt sich hin, ohne sich zu verlieren, er teilt sich mit und wird dabei selbst reicher. So wird das Helfen zum stolzen Recht, und dem Helfer wird selbst geholfen in der eignen Not. (L. 73.) Durch Schmerz geläutert, in Liebe geübt, erfährt der Held der Dichtung noch weiter den Segen neuen Lebens: reicher und tiefer offenbart sich jetzt ihm die Welt. Vorher waren die Augen schwach, jetzt erst haben sie sehen gelernt, jetzt erst versteht er Menschenleben und Lebensrätsel und sieht durch die Hülle die Seele und durch die Erscheinung das Wesen. (L. 77—79.)

Diese Beziehung auf die Welt führt dazu, des Dichters Anschauung nach dieser Seite zu betrachten. In dem Verhältnis von Mensch zu Mensch sahen wir, wie zwei entgegengesetzte Richtungen bei dem Dichter in einer höheren Einheit überwunden und aufgehoben waren. Es gilt dasselbe von dem Verhältnis zur Welt. Auch hier stehen sich seit alters zwei Anschauungen gegenüber. Auf der einen Seite die mönchisch-asketische Weltflucht, die sich von dieser irdisch-sinnlichen Welt abkehrt um einer höheren geistigen und himmlischen willen; auf der andern Seite die Hingabe an die Sinnenwelt im Genuß oder der Freude des Augenblicks. Aber wie im Christentum im Grunde doch eine Überwindung von Egoismus und Altruismus liegt, so im Protestantismus eine solche des Gegensatzes zwischen Mönch und Weltkind. Protestant ist auch Avenarius:

> Aber den Herzen einzusammeln,
> Freunde, eint eure Kraft mit uns,
> Laßt uns vom Irdischen
> Bergen das Göttliche,
> Daß wir das Leben
> Ernten! St. u. B. 82.

Eine lebendige Freudigkeit an der Welt und eine kräftige Bejahung des Lebens sind dem Dichter eigen. Wie könnte es auch anders sein bei dem Künstler, der soviel Verständnis und Aufmerksamkeit der Sinnenseite der Welt zuwendet, der in seinen Naturliedern zeigt, wie er einen Sinneseindruck aufzunehmen und rein wiederzugeben weiß, der mit dem kommenden Lenz so aus vollem Herzen jauchzen kann und mit dem sterbenden Walde trauert, und der die trauliche Heimlichkeit der Studierstube, wenn's draußen schneit und prustet, mit so innerem Behagen darzustellen weiß. Das Leben ist lebenswert für unsern Dichter, und nicht wünscht er die Stunde herbei, wo einst „die schöne Welt" für ihn untertauchen wird in die stummen Schatten. (St. u. B. 84.) Aber dennoch sind noch höhere Güter ihm die geistigen Realitäten, und aus dem Irdischen sammelt die Seele das Göttliche.

Wie alle Sommerherrlichkeit doch schließlich mündet in dem Gefühl der Verwandtschaft mit aller Kreatur, St. u. B. 19, so sind es doch im tiefsten Grunde geistige, sittliche Güter, zu denen seine Freude an der Welt hinführt, und um deretwillen das Leben so schön ist. Darum gehören zu dem Herrlichsten, was der Dichter geschaffen hat, seine Gedichte „Ehe". Hier vermag er ja vor allem Naturseite und Geist zu wundervoller Einheit zu verbinden und zu verklären. In der Todesstunde soll sein Weib sich über ihn beugen und noch einmal lange ihm ins Auge sehen,

> Daß der lieben Erde letztes Bild
> Eines mir mit deinem Antlitz werde. St. u. B. 84.

Dann wird mild der Tod kommen und er im Schlafe ihr noch Dank lächeln. Der Tod ist ihm kein Schreckbild; er steht wie ein Freund wartend am Ziel von allem und segnet herüber „übern bunten Tag": durch alle Weltfreude geht des Dichters tiefer Ernst (53, vgl. W. 161), und wenn das Irdische vergeht, das Persönliche, das Sittliche hat ewigen Wert. Was wir soeben von des Dichters Weltanschauung nach verschiedenen Beziehungen betrachteten, das klingt am klarsten wohl zusammen in dem Gedicht „Freud' an der Welt":

Wie auch der Jahre
Würfel mir fällt:
Vater bewahre
Mir Freud' an der Welt.

Daß nicht der klügelnde
Sinn* bewegt,
Daß mich beflügelnde
Liebe trägt!

Laß mich im Lebenden
Nicht einsam stehn,
Laß im Umgebenden
Mich Heimat sehn,

Gib mir zu allen
Klängen der Lust
Ein Widerhallen
Aus eigner Brust.

Zu aller Schmerzen
Trauergesang,
Aus eignem Herzen
Den Gegenklang!

Jubel und Klagen
Mit allen umher
Gemeinsam tragen —
Was will ich mehr?

Glied unter Gliedern
Im Ganzen allein —
Ach, unter Brüdern
Bruder zu sein! W. 136.

Mensch und Künstler sind bei Avenarius untrennbar. Nicht „Farben- und Formengetändel" ist ihm die Kunst (W. 105), sondern sie ist ihm Ernst (W. 92) und ist ihm Gestaltung des Lebens. Wenn mancher für „poetische Zeiten", „poetische Sachen" schwärmt, so setzt er dagegen den Satz, daß „die Poesie in allem steckt", und daß der Schatz gehoben wird, wenn das Leben aus allem zum Licht gehoben wird. Hier gibt es kein höheres Kunstgesetz, als daß der Künstler als Mensch Selbständigkeit und Eigenart habe, und daß er diese gestalte und darstelle. Diese Poesie ist nicht für jeden in gleicher Weise und ist kein Sinnenspiel. Deine Seele mußt du ihr geben, damit sie dir ihre Seele gebe. Dann aber wird das Wort (W. 105) wahr, und es gilt für unsres Dichters Kunst:

Lernst du rechte Kunst verstehn,
Lernst du mit hundert Augen sehn,
Fühlst du ganz ihr Klagen und Scherzen,
Fühlst du die Welt mit tausend Herzen.

* Ergänze „mich" aus dem Folgenden.

Druck von B. G. Teubner in Dresden.

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts
Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus
Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Lyon
14

Hermann Sudermann

Heimat

Schauspiel in vier Akten

Von

Prof. Dr. Boetticher
Berlin

Leipzig und Berlin
Druck und Verlag BG von B. G. Teubner

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts
Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus
Herausgegeben von Prof. Dr. **Otto Lyon**
14. Bändchen

Hermann Sudermann

Heimat

Schauspiel in vier Akten

Von

Prof. Dr. Boetticher
Berlin



Leipzig und Berlin
Druck und Verlag von B. G. Teubner
1904

Als Dramatiker wurde Hermann Sudermann zuerst durch seine „Ehre“ berühmt, und nach der Aufführung von „Sodoms Ende“, seinem nächsten Werke, schien der neue Dramaturg gefunden zu sein, den man ersehnte. Es war die Zeit der naturalistischen Hochflut zu Anfang der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, und Sudermann zollte ihr in diesen Stücken seinen Tribut. Heute sind beide fast vergessen, und es dürfte sich in absehbarer Zeit schwerlich eine Bühne finden, die sie neu einstudierte. Das liegt aber nicht an den Stücken an sich, sondern an der Abkehr vom Naturalismus überhaupt, denn unter den sogenannten naturalistischen Dramen waren sie immer noch mit die besten und verrieten eine nicht gewöhnliche dramatische Kraft.

Ich habe in dem Heftchen über „Frau Sorge“ (Nr. 3 dieser Sammlung) darauf hingewiesen, daß Sudermann durch die Pflege ethischer Probleme über den Naturalismus hinausgewachsen sei, gleichwohl aber die Errungenschaften dieser Richtung, die Schärfe der Beobachtung, die sichere, uns ganz gefangennehmende Zeichnung der Stimmung, die klare Prägung des Ausdrucks u. a. sich ganz zu eigen gemacht und sie mit großer Sicherheit in den Dienst höherer Ziele gestellt habe. Anderseits war aber auch zu bemerken, daß die Weltanschauung des Dichters nicht groß und tief genug sei, um sittliche Probleme so tief innerlich zu erfassen, daß er befriedigende Lösungen hätte geben können oder auch nur ahnen lassen.

Das alles finden wir in seinen Dramen bestätigt. Wenn wir von den „Drei Reiherfedern“, einem verunglückten Versuche symbolistischer Dichtungsart, absehen, so erfreut das einfache und schlichte „Glück im Winkel“, das eine sich verirrende Frau vom Gatten durch edle Liebe auf den Weg der Pflicht zurückführen läßt, durch seinen sittlichen Gehalt, ohne doch einen recht nachhaltigen Eindruck zu er-

zielen; und von den unter dem Titel Morituri zusammengefaßten drei Einaktern behauptet „Fritzchen“ sowohl durch den Ernst des sittlichen Gerichts über eine gewissenlose Erziehung, als auch durch dramatische Kraft der Gestaltung unter vielen neueren Dichtungen einen hervorragenden Platz. Und doch glaubt man dabei nicht recht an sittliche Leitmotive tieferer Art; die tatsächlichen sittlichen Verirrungen und die Zeichnung sittlicher Fäulnis überhaupt scheinen dem Dichter wichtiger zu sein als ihre Verurteilung. Dies zeigt sich in den späteren Dramen ganz zweifellos. „Johannes“, „Johannesfeuer“, „Es lebe das Leben“ errangen weniger durch ihren inneren Gehalt als durch prickelnde Szenen und packende Bühnenwirkungen, nicht minder auch durch die meisterhaften Charakterdarstellungen im Deutschen Theater große äußere Erfolge.

Höher als alle diese Werke, mit Ausnahme von „Fritzchen“, steht das schon 1892, gleich nach „Sodoms Ende“ erschienene Schauspiel „Heimat“, in welchem Sudermann neben „Fritzchen“ das Beste geschaffen hat, was er geben konnte. Schon ein günstiges Zeichen ist es, daß dieses Schauspiel nicht zu einem eigentlichen Kassenstück geworden ist, obwohl es eine sehr stattliche Anzahl von Aufführungen bei seinem Erscheinen erlebte; es hat denn auch den Vorzug, daß es nicht so leicht wieder von der Bühne verschwindet. Immer wieder wird es hier oder da neu inszeniert, und die Duse hat die Rolle der Magda zu einer ihrer glänzendsten Leistungen gemacht. Das Liebäugeln mit den niederen Neigungen des Publikums, das Ausspielen grober Effekte aus dem Bereiche sittlicher Korruption und dergleichen tritt hier ganz zurück, und wenn auch in der Lebensphilosophie der Magda das nun einmal in der „Moderne“ unvermeidliche „Jenseits von Gut und Böse“ stark herausklingt, so steht es doch nicht ohne jedes sittliche Gegengewicht da. Ganz modern in der Vermeidung einer eigentlichen Lösung des Konflikts und in der starken Betonung des ganz relativen Wertes der Moral, gibt es uns doch so fruchtbare Anregung und so tiefe Eindrücke, daß wir nicht so leicht davon loskommen und immer wieder den Trieb

fühlen, selbst über das vorgeführte Lebensproblem ins klare zu kommen, unsre Erfahrung und unser sittliches Urteil aus ihm zu bereichern, auch wenn wir zu andern Anschauungen gelangen, als der Dichter selbst sie entwickelt. In diesem Punkte erfüllt der Dichter — abgesehen von rein ästhetischen Wirkungen — die höchsten Forderungen, die an sein Werk zu stellen sind. Er muß das Leben zeichnen, muß sein Publikum Dinge erleben lassen, die nicht jedem im wirklichen Leben nahetreten, muß sie so zeichnen, daß das Zufällige, Kleinliche hinter dem großen typischen Zuge verschwindet und so dem Hörer oder Leser — sei es negativ oder positiv — reine Eindrücke vermittelt werden, aus denen er seine Lebensanschauung bereichern, berichtigen, festigen kann.

Der leitende Gedanke in Sudermanns „Heimat" gehört zu einem Ideenkreise, der zwar nicht häufig, aber doch schon wiederholt in Dramen zur Darstellung gekommen ist. Wenn Grillparzer im „Goldenen Vlies" die griechische Kulturwelt in die barbarische eingreifen läßt und daraus die verderblichen Konflikte herleitet, so ist das der Idee nach dasselbe, als wenn auf sozialem Gebiete Richard Voß die Gefallene in die aristokratische Familie ihres Geliebten eintreten läßt, und wie dort zwei ganz entgegengesetzte Lebenssphären aufeinander treffen, so geschieht es auch hier bei Sudermann: es ist die über die bürgerliche Moral erhabene „nur sich und ihrem Willen lebende" freie Künstlerwelt und die ehrbare, spießbürgerliche, in die hergebrachten engen Umgangsformen, Sitten und Lebensanschauungen gebannte Familie aus der besseren Gesellschaftsschicht einer Provinzialstadt.

Doch das nicht allein. Der Zusammenstoß dieser beiden Welten geschieht in der Entwicklung einer Fabel, die auch an und für sich das höchste menschliche Interesse beansprucht und der Heldin Magda rein als Menschen wiedergewinnt, was sie etwa als Repräsentantin eines heimatlosen, herz- und rücksichtslosen Künstlerdaseins bei uns verliert. Der Dichter weiß ihr eine Gestalt gegenüberzustellen, deren heuchlerischem, strebe-rischem, gewissenlosem Egoismus gegenüber sie hoch emporsteigt.

Schließlich aber steht doch das eine als unumstößliche Gewißheit und als ein mit absoluter Notwendigkeit folgendes Ergebnis da: zwischen diesen beiden Welten gibt es keine Versöhnung, wo sie zusammenstoßen, gibt es Katastrophen, und die aus dem heimatlichen Boden gerissene, ins Leben hinausgetriebene und von des Lebens Schuld ergriffene Weltbürgerin findet „die Heimat, die Ruh'“ nicht wieder.

Machen wir uns zunächst mit den Personen, die uns hier beschäftigen sollen, und ihrer Vorgeschichte bekannt.

In einer Provinzialhauptstadt lebt der pensionierte Oberstleutnant Schwartze, dessen Familie Gegenstand und Schauplatz der Handlung ist. Er ist eine schroffe, autokratische Soldatennatur und hat auch in seiner Ehe stets ein streng militärisches Regiment geführt. Schon während seiner Aktivität ist seine erste Frau gestorben, ihm zwei Töchter, Magda und Marie, hinterlassend. Er hat sich dann zum zweitenmal mit einer adligen Frau verheiratet, deren höchstes Streben es ist, in den ersten Gesellschaftskreisen geduldet zu werden und als hoffähig zu gelten, während er selbst, durch und durch ehrlich, gerade und bieder, Feind alles äußeren Scheins, nur seine Offiziersehre über alles stellt. Zu einem herzlichen und gemütlichen Familienleben fehlten also alle Bedingungen, und es wurde noch schlimmer durch das Mißverhältnis, das zwischen den Töchtern und der Stiefmutter bestand. Besonders die ältere, Magda, mit dem festen Willen des Vaters begabt und allem Zwang abhold, trug die Keime eines verderblichen Konflikts in sich. Dieser trat ein, als der Pfarrer, ein Freund des Hauses, dem Oberstleutnant zwar nicht in persönlicher Freundschaft, aber doch in christlich-konservativer Gesinnung verbunden, um ihre Hand anhielt. Er war ein Mann von wirklich innerlichem Christentum mit allen Vorzügen, die eine christlich geläuterte Persönlichkeit auszeichnen, während der Oberstleutnant nur theoretischer Christ war und der Betätigung des Christentums in der Liebe, wie sie der Apostel Paulus preist, fernstand. Magda aber hatte gegen alles christliche Wesen eine Abneigung, sie witterte überall nur Heuchelei und

haßte die Sanftmut. Sie wies den Bewerber ab und stellte auch ihrem Vater, der sie durch ein Machtwort zwingen wollte, ein entschlossenes Nein entgegen. Das hatte der alte Soldat nicht vertragen können, und er schickte die widerspenstige Tochter aus dem Hause. Nachdem sie eine Zeitlang Gesellschafterin gewesen war, hatte sie plötzlich in einem Briefe an den Vater erklärt, daß sie sich zur Bühnensängerin ausbilden lassen werde. Dies hatte den vollständigen Bruch herbeigeführt. Der Vater sagte sich von ihr los und überließ sie ihrem Schicksal. Die furchtbare Erregung führte einen Schlaganfall herbei, und dieser hatte seine Verabschiedung zur Folge. Darauf war er auch geistig zusammengebrochen, und nur den unausgesetzten, besonnenen und aufopfernden Bemühungen des edlen Pfarrers war es gelungen, ihn allmählich nach seiner körperlichen Wiederherstellung auch geistig wieder emporzuheben und ihm in der christlichen Vereinstätigkeit Halt und befriedigende Beschäftigung zu geben. Dabei ist er aber der alte Befehlshaber geblieben und so recht ein Typus des unfreiwillig abgegangenen, etwas verbitterten Offiziers geworden, der Zucht und Ordnung und christlich-konservative Weltanschauung zu vertreten für seine höchste Pflicht hält. Des Pfarrers Werk ist es endlich auch gewesen, daß zwischen der Stiefmutter und der zurückgebliebenen zweiten Tochter Marie das bisher gespannte Verhältnis allmählich dem Vertrauen Platz machte, so daß schließlich in das früher so düstere Haus etwas Sonnenschein einzog, der nur durch den Gedanken an die verlorene Tochter getrübt wurde. Ihr Name durfte nicht genannt werden, aber gerade für sie hat der Pfarrer alles das getan, was er getan hat. In der Hoffnung, daß sie einst noch zurückkehren werde, hat er ihr die alte Heimat so zu bereiten gesucht, daß sie ihr einmal Ruhe und Frieden geben könnte. Für sich selbst hat er selbstverständlich keinen Wunsch mehr; was er tut, ist edelste, selbstlose, nur auf das Glück dieser Familie bedachte Liebe.

Magda hat indessen den Kampf mit dem Leben aufgenommen. Sie war nach Berlin gegangen, um Musik zu studieren und sich zugleich ihren Unterhalt selbst zu verdienen.

Neben dem Ernst des Studiums und der Not des Lebens blieb aber in ihrem Herzen noch genug Platz für einen starken Trieb zum Lebensgenuß. Hier hat sie dann auch einen Bekannten aus der Heimatstadt getroffen, der zur Ablegung des Assessorexamens in Berlin war. Diese Begegnung wurde für sie verhängnisvoll. Es entstand ein Liebesverhältnis zwischen beiden, und unbedenklich, im Vollgefühl ihrer Freiheit und Unabhängigkeit hat sie sich ihm hingegeben, um nach einiger Zeit von ihm verlassen zu werden. Die alte, immer neue Geschichte hat sich auch hier wiederholt, sie ist Mutter geworden — wovon ihr Verführer jedoch nichts mehr erfahren hat —, sie ist von der Größe und Heiligkeit der Mutterliebe ergriffen worden, sie hat für ihr Kind gehungert und gearbeitet, in Tingeltangeln gesungen und keine Erniedrigung gescheut, aber sie hat doch an hohen Zielen festgehalten; ihr Wille hat sich hier erst in seiner ganzen Kraft entfaltet, sie hat sich ihren Lebensweg mit ihrer ganzen Energie selbst gestaltet, und sie hat gesiegt. Ihre Kunst führte sie von Erfolg zu Erfolg, und nach einigen Jahren war sie die berühmte und gefeierte Sängerin Dall Orto, die ebenso mit Ehren wie mit Gold und Reichtümern überhäuft wurde. Auf diesem Boden, im Kampf mit dem Leben hat sich ihre Lebensanschauung gebildet. Liebe und Gemütsbedürfnisse im Verhältnis zu andern Menschen sind ihr fremd geworden: in der Welt kennt sie nur sich, ihren Ruhm und ihr Geschäft, aber eins hat sie nicht verloren, und das füllt sie innerlich aus: die Liebe zu ihrem Kinde. So stand sie auf der Höhe ihres äußeren Glückes, als der Ruf an sie herantrat, in ihrer Heimatstadt bei einem Sängerfeste als Sängerin aufzutreten. In einem eigentümlichen Gemisch von Neugierde, Stolz, Sehnsucht, die alten Verhältnisse wiederzusehen, in einem ungeklärten Heimatsgefühl willigte sie ein. Sie ahnte alle Verwicklungen und Erregungen, die daraus entstehen könnten, sie mußte vor allem „das Gespenst ihres Lebens“ fürchten, ein Zusammentreffen mit ihrem Verführer, und doch konnte sie nicht widerstehen, entschlossen, sich gegen alles zu behaupten. Auf dieses Zusammentreffen spitzt sich die Fabel des Dramas zu. Dazu

hat der Dichter schließlich den Verführer, was ja sehr wohl möglich ist, in der Heimatstadt seine Anstellung finden lassen. Es ist der Regierungsrat v. Keller. „Karriere machen“ heißt dessen Lebenslosung; er ist ein herz- und gewissenloser Egoist, der skrupellos, aber stets mit der Klugheit des Strebers seine Ansichten und Überzeugungen seinem Ziele anpaßt. Jahrelang hat er die Familie des Oberstleutnants gemieden, endlich aber hat er auch diese Scheu abgestreift, da ihm die Beteiligung an den christlichen Bestrebungen für die Konsistorialkarriere, die sich ihm öffnet, nützlich erscheint. Mit dem Besuche, den er bei Schwartze zu diesem Zwecke macht, tritt er in die Handlung des Stückes ein.

So liegen die Verhältnisse, unter denen die Handlung beginnt; diese umfangreiche und ziemlich verwickelte Vorgeschichte wird im Laufe des Stückes in sehr geschickter und spannender Weise enthüllt, und das allein schon gibt dem Werke eine dramaturgische Bedeutung.

Das Stück bewahrt, wie fast alle neueren, die Einheit des Ortes im strengsten Sinne; es ist das Wohnzimmer der Schwartzeschen Wohnung, die Heimat Magdas. Dieses Streben nach der Einheit des Ortes während der ganzen Handlung ist für das moderne Drama charakteristisch. Nicht als ob man darauf ausginge, die Einheit unter allen Umständen zu wahren und dabei auch die künstlichsten Mittel nicht zu scheuen, wie es einst unter ganz äußerlichen Gesichtspunkten die Franzosen und ihr Nachahmer, Gottsched, taten, die einen Szenenwechsel auf ein und derselben Bühne für unnatürlich hielten, sondern weil es in der Tat der Handlung einen größeren Grad von Geschlossenheit gibt und die Aufmerksamkeit, wenn sich das Auge an die Szenerie einmal gewöhnt hat, nicht wieder durch Szenenwechsel in Anspruch genommen und dadurch von der Handlung selbst abgelenkt wird.

Die moderne Dramaturgie legt aber auch auf die Szenerie selbst, ganz besonders auf die Zimmerausstattung, den größten Wert. Hier liegt ein wesentlicher Bestandteil des „Milieus“, der lebenden und toten Umgebung, in der die Menschen, die

uns beschäftigen, leben, aus der sie verständlich sind. So hat auch Sudermann die Einrichtung des Zimmers bis ins einzelnste vorgeschrieben, zugleich mit den baulichen Eigentümlichkeiten, die für die spätere Handlung von Bedeutung sind. Es ist eine bürgerlich altmodische Ausstattung. „Stahlstiche biblischen und patriotischen Inhalts in schmalen, rostigen Goldrahmen, Photographien, militärische Gruppen darstellend, und Schmetterlingskästen an den Wänden. Rechts über dem Sofa zwischen andern Bildern das Porträt der ersten Frau Schwartzes — jung, reizvoll, in der Tracht der sechziger Jahre. Hinter dem Sofa ein altmodisches Zylinderbureau, vor dem Fenster ein Tischchen mit Nähzeug und Handnähmaschine. Die Hinterwand hat links eine mit weißen Gardinen verhängte Glasschiebetür, durch welche man ins Speisezimmer blickt, daneben die Korridortür, hinter welcher die Treppe sichtbar ist, welche zum oberen Stockwerk führt. Zwischen den Türen eine altmodische Standuhr. In der linken Ecke eine Säule mit Makartbukett, davor ein Tischchen mit einem kleinen Aquarium. — Links vorn ein Ecksofa mit einem Pfeifenschränkchen dahinter, dann Ofen mit einem ausgestopften Vogel darauf, hinter dem Ofen ein Bücherschrank mit der Büste des alten Kaisers Wilhelm.“

In diesem Zimmer finden wir Marie während des Mittagsschlafes der Eltern. Das Dienstmädchen berichtet ihr, daß wieder ein prachtvolles Blumenbukett für sie abgegeben sei; zugleich weiß sie zu erzählen, wie die ganze Stadt in Aufregung sei wegen des Musikfestes und Fahnen, Girlanden und Teppiche die Häuser schmückten „toller wie bei Königs Geburtstag“; auch Schwartzes haben geflaggt. Der Vetter Max, ein Leutnant, wird gemeldet. Es ergibt sich, daß das Bukett nicht von ihm ist, obwohl er Maries heimlich Verlobter ist. Sie warten nur auf die Kautionssumme, die sie von der Tante vorgeblich erhoffen. Diese Liebesgeschichte geht neben der Haupthandlung her, ohne von besonderer Bedeutung zu werden, aber der Dichter hat sie geschickt hineinverflochten und so mit Recht an der alten Praxis, durch eine Nebenhandlung vielseitigeres Interesse zu erwecken, festgehalten. In

ihrem Gespräch, das sich um die Strenge des Vaters und Maxens Vermögenslosigkeit dreht, wird auch die seit 12 Jahren verlorene Magda erwähnt, in deren Andenken Marie weint. Sie hofft schließlich vom Pfarrer Hilfe, der in ihren Augen „alles kann". „Der geht ja mit Menschenherzen um, als ob . . . Und dann ist er mir immer noch wie ein Verwandter. Er sollte doch mein Schwager werden." So wird unser Interesse in ungezwungenster Weise für Magda und den Pfarrer erregt, und in der dritten Szene bereits erscheint, von Max angekündigt, der Regierungsrat v. Keller, der für eine so bedeutsame Rolle ausersehen ist. Bis die Eltern Schwartze gerufen werden, übernimmt Max die Unterhaltung, aus der wir erfahren, daß Keller das Haus Schwartzes bisher ziemlich auffällig gemieden hat. Max benutzt die Gelegenheit, offen die Vermutung auszusprechen, daß dies mit der Person Magdas zusammenhänge, denn er, der Regierungsrat, sei ihr ja, wie er gelegentlich erzählt habe, zuletzt in Berlin begegnet, und es sei ihm vermutlich peinlich, davon zu sprechen. So wird wiederum das Interesse auf Magda gelenkt und das Wichtigste der Vorgeschichte enthüllt, die Verweigerung der Heirat, die Verstoßung, die Begegnung mit v. Keller in Berlin. Die Verlegenheit Kellers dabei ist vorzüglich gezeichnet; natürlich weiß er nichts weiter von ihr. Um seine Ansicht über ihre vermutliche Zukunft gefragt, schließt er: „Ja, wissen Sie, mit der Musik ist das wie mit der Lotterie, auf 10000 Nieten kommt ein Gewinst . . . Ja, wenn man eine Patti wird oder eine Sembrich oder — um bei unserm Musikfest zu bleiben, . . ." Hier wird er vom Eintritt Schwartzes unterbrochen, aber Magda und das Musikfest sind zum erstenmal vor unsern Ohren in Verbindung gebracht worden. In der kurzen Szene haben wir bereits den entscheidenden Eindruck von Kellers Charakter empfangen: der blasierte, charakterlose, doch kluge und formgewandte Streber tritt in jeder Bewegung, in jedem Worte hervor, aber wir empfinden auch deutlich, daß er Dinge zu verbergen hat, die ihm unbequem sind, und daß diese mit Magda in irgend einer Verbindung stehen.

Sudermann hat Kellers Charakter mit meisterhafter Technik behandelt. Mit jeder neuen Szene, in der er auftritt, enthüllen sich neue Züge an ihm. Will man in technischer Beziehung dramatische Charaktere gruppieren, so kann man wohl von zwei großen Gruppen sprechen: solche, die sich im Laufe des Stückes entwickeln, und solche, die sich allmählich enthüllen. Die letzteren finden wir in der Heimat, und ganz besonders bei dieser Gestalt des Regierungsrats. Die folgenden Szenen mit dem Ehepaar Schwartze befestigen den Eindruck und machen uns mit der Verbitterung des alten Offiziers und mit einem allerdings unausgesprochenen Schmerz bekannt, der an ihm zehrt. Der Zuschauer errät nach den vorangegangenen Gesprächen leicht, was es ist. Ganz vortrefflich läßt der Dichter aus diesen Erinnerungskreisen heraus den alten Herrn seinem Herzen über Zucht und Ordnung Luft machen und den Regierungsrat daneben mit seinen faden Redensarten und Schmeicheleien klein genug, doch den biederen Alten und seine Frau blendend, erscheinen. Frau Schwartze hat für das Stück keine weitere Bedeutung, als daß sie nebst den andern Damen, den „Damen des Komitees", etwas karikierte Typen der Durchschnittsgesellschaft darstellt.

Sind dies im wesentlichen Expositionsszenen, so bereiten die folgenden die Handlung unmittelbar vor. Während sich der Oberstleutnant mit einigen erwarteten Freunden zur üblichen Preference-Partie setzt, wobei der General über den unbegreiflichen Enthusiasmus, den eine Sängerin entfachen könne, höhnt und erzählt, daß er sogar den Pfarrer unter der gaffenden Menge gesehen habe, erscheint zuerst die mehrfach erwähnte Tante, die Schwester der Frau Schwartze, von der wir bereits im Gespräch gehört haben, daß sie gestern beim Oberpräsidenten eingeladen war, und dann der Pfarrer, beide in größter Aufregung. Der Pfarrer erklärt, den Oberstleutnant unter allen Umständen sofort sprechen zu müssen, die Herren werden gebeten, einen Augenblick in den Garten zu gehen, und nun folgt die große Überraschung, die wie ein Blitz in das Haus schlägt und ebenso mächtig die Spannung

des Zuschauers erregt: die große Sängerin Dall Orto ist die verschollene Magda. Die Tante hat sie gestern auf dem Feste beim Oberpräsidenten gesehen, und der Pfarrer hat sich soeben, als sie zur Aufführung fuhr, von der Wahrheit überzeugt. Hier ist nun die Stelle, wo der Pfarrer zum erstenmal die hohe Meinung rechtfertigt, die der Dichter von ihm erweckt hat als dem Manne, der alles kann, der die Herzen der Menschen zu lenken versteht mit Klarheit, Liebe und Festigkeit. Wie er hier dem aufbrausenden Schwartze entgegentritt, wie er ihn sein früheres Unrecht in der Behandlung der Tochter zart herausfühlen läßt und ihm endlich geradezu sagt, daß aus ihm nichts wie Trotz und Dünkel zu sprechen scheine, das zeugt von tiefem psychologischem Studium und von vollkommenem Verständnis für eine solche Rolle. Noch zwei solche Szenen sind ihm für die Folge vorbehalten, in denen er als der selbstlose, alle eignen zerstörten Hoffnungen vergessende und doch von ihnen tief bewegte Vermittler erscheint, dem die Wiederherstellung eines zerstörten Familienglückes höchste und heiligste Aufgabe ist. Diese Szenen bilden die Staffeln, in denen die Handlung emporsteigt, und hier haben wir den ersten schönen Eindruck davon. Ein Bericht des Dienstmädchens, daß eine Dame schon am Abend vorher in ihrem Wagen vor dem Hause gehalten und lange zu den Fenstern emporgesehen habe, und daß auch die Buketts von der rätselhaften Unbekannten gekommen seien, kommt ihm zu Hilfe, und so gelingt es ihm endlich, vom Oberstleutnant die Erlaubnis zu erhalten, Magda aufzusuchen und in das Haus ihres Vaters einzuladen.

„Der Gang wird Ihnen schwer. Ich weiß", — sagt Schwartze endlich gerührt — „Ihre verlorene Jugend — Ihr Stolz ..."

„Ach, lieber Herr Oberstleutnant, ich hab' so die Idee, der Stolz ist ein recht armseliges Ding. Es lohnt wirklich nicht, ihn immerzu im Munde zu führen. Da ist ein alter Vater, dem bring' ich seine Tochter — und da ist eine irrende Seele — na, der bring' ich eben die Heimat. Ich denke, das ist ganz genug."

Damit schließt der erste Akt, voll Stimmung und herzlichen menschlichen Interesses.

Im Mittelpunkte des zweiten Aktes steht der Eintritt Magdas in das Vaterhaus, den sie selbst nur zu einem flüchtigen Besuche machen möchte, der ihre Beziehungen zum Vaterhause wiederherstellt, während der Vater und mit ihm der Pfarrer gründliche Versöhnung und ein Wiederfinden der Herzen erhoffen, das natürlich darin seinen Ausdruck finden muß, daß Magda das Hotel mit dem Elternhause vertauscht. Dies sind die beiden Stufen, in denen sich die Handlung des zweiten Aktes entwickelt.

Ehe noch der Pfarrer die Einladung des Vaters hat überbringen können, hält Magdas Wagen, wie schon gestern, vor der Tür, und nach kurzem innerem Kampfe bezwingt Schwartze seinen Stolz und Starrsinn und geht der ankommenden Magda mit seiner Frau entgegen, auf die Genugtuung, sie reuig zu seinen Füßen zu sehen, verzichtend. Magdas Person, auf die wir so lange vorbereitet sind, tritt uns entgegen.

Von vornherein will sie uns der Dichter als eine Persönlichkeit erscheinen lassen, die, wenn auch reichlich mit so viel Gemüt ausgerüstet, als zu einer Wiederherstellung des Familienverhältnisses gehört, dennoch über den ganzen Rahmen so hinausgewachsen ist, daß man an einer dauernden Wiedervereinigung zweifeln muß. In die enge spießbürgerliche Häuslichkeit des ehrbaren, auf die alte Familienzucht pochenden alten Offiziers tritt die Weltdame, die internationale, heimatlose, in deren Welt erlaubt ist, was gefällt, und nicht gefragt wird, was sich ziemt: das freie Individuum gegenüber der festgefügten, geheiligten Ordnung. Um so größer ist der Triumph, den der Dichter in diesem Akte zunächst der Heimat bereitet. Die Macht des Heimatsgefühls, die väterliche Autorität, die Wirkung aller der Imponderabilien, die den Menschen von klein auf umgeben, die Erinnerung an alles das, was einstmals war, die Liebe und Treue des Freundes, die Erkenntnis von der Wirklichkeit selbstloser Liebe und Treue, die sie längst aus ihrem Begriffslexikon gestrichen hatte, wirken so stark, so bestrickend und unwiderstehlich, daß Magdas Widerstand gebrochen wird und sie unter dem väterlichen Dache bleibt. Dies

ist das Werk ihres ehemaligen Verehrers, des Pfarrers, den sie haßt, weil er durch seine Werbung ihre Verstoßung verschuldet hat, den sie daher mit ausgesuchter, verletzender Schärfe behandelt, um zuletzt die Waffen vor seiner sittlichen Größe bedingungslos zu strecken. Hier gelingt dem Dichter eine großartige psychologische Entwicklung.

Der erste Eindruck der Persönlichkeit Magdas ist, wie schon angedeutet, keineswegs hoffnungerregend. Zwar nimmt der stürmische Ausbruch ihrer Zärtlichkeit für die Schwester uns für sie ein: ihr Herz ist noch daheim, aber wie sie dem Vater gegenübertritt, der sie erst erinnern muß, daß sie, die Eltern, auch noch da seien, das will uns der Situation nicht ganz angemessen erscheinen. Sie fühlt sich und gibt sich in jedem Worte, das sie spricht, als Herrin der Situation, als gebende, während ihr zweifellos die Rolle der Empfangenden, die Wiedervereinigung Suchenden zukommt. Denn mag auch der Vater in seinem damaligen tyrannischen und unsinnigen Verfahren gegen sie schwer gefehlt haben, schließlich hat sie doch selbst das letzte Band, das sie mit dem Vaterhause verband, zerschnitten; an ihr ist es also auch, es wiederherzustellen, und dazu durfte ihr eine gewisse Bescheidenheit nicht fehlen. Die souveräne Art, mit der sie den alten Vater behandelt, hat der Dichter vortrefflich in den ersten Worten gezeichnet, die sie mit dem Vater spricht: „Mein lieber alter Papa! Ach Gott, wie bist du weiß geworden! (Innig.) Mein lieber Papa! (Seine Hand erfassend.) Mein lieber —. Aber was hast du mit deiner Hand? Die zittert ja!“ Schwartze: „Nichts, mein Kind. Frag nicht danach.“ Magda: „Hm! Und schön geworden bist du auf deine alten Tage. Ich kann mich gar nicht satt sehen! Ich werde ganz übermütig werden mit einem so schönen Papa. (Auf Marie weisend.) Die müßt ihr aber besser pflegen. — Sie sieht ja aus wie Milchglas. — Du, nimmst du Eisen? Was? Nein, du solltest Eisen nehmen! Oder aber — (zärtlich) na, wir reden ja noch! — Kinder, denkt euch, ich bin zu Hause! Das ist ja wie ein Märchen. Ja, das war eine herrliche Idee von dir, mich heraufzuholen

ohne Aussprache — senza complimenti; denn über die Kindereien von damals sind wir doch alle lang hinausgewachsen. — Was, Papachen?"

Man braucht sich nur neben diese springende, gutmütig schmeichelnde, aber ganz oberflächliche, keinen Gedanken festhaltende, keine Empfindung rein zum Ausdruck bringende Redeweise die knorrige, biedere, mit jedem Wort auf den Grund gehende Gestalt Schwartzes zu denken, um sofort zu fühlen: hier ist ein Riß geschehen, der nicht wieder geflickt werden kann. Ganz ähnlich, nur noch tändelnder, übermütiger ist das Gespräch mit der Stiefmutter und der ihr von jeher verhaßten Tante Franziska gehalten. Ist sie dieser gegenüber auch zu keiner besonderen Rücksicht verpflichtet, so dient sie doch gerade zur Verstärkung ihres souveränen Gebarens. In etwas absichtlicher, akademischer Weise werden darauf Magdas Verhältnisse und ihr Lebenszuschnitt erörtert, um ihren Entschluß zu begründen, in das Hotel zurückzukehren. Auch hier soll sich die Kluft zeigen, die Magda von den Ihrigen trennt. Verhältnismäßig nebensächlich ist dabei noch der „Hofstaat" Magdas, vom Papagei bis zum Gesangsmeister, der keineswegs ein ganz alter Mann ist, wie Tante Franziska hofft, sondern ein ganz junger, wie Magda mit Nachdruck sagt, aber schroff und unglückverheißend spitzen sich die Gegensätze zu in den Worten Schwartzes über die einstige Welt Magdas — „von jenem Fenster bis zu dieser Tür . . . von diesem Tisch da bis zum Kleiderwinkel oben", — in der sie einen Augenblick still sitzen möchte: „Eine Welt, mein Kind, über die man nie hinauswächst, nie hinauswachsen d a r f — das hast du dir doch immer gegenwärtig gehalten?" und in den Worten Magdas von ihrer j e t z i g e n Welt, in der man sich um solche Dinge, wie dame d'honneur, die der Vater bei ihr vermißt, nicht schert: „Was ich tue, schickt sich dort, weil ich es tue; eine andre Welt kann ich nicht brauchen."

Der Versuch Schwartzes, seine väterliche Autorität wieder geltend zu machen und Magda durch ein Machtwort zum Bleiben zu zwingen, scheitert daher auch kläglich an ihrer

ruhigen Überlegenheit. Das Ende der Szene ist der vollständige Sieg Magdas; sie will fort und lädt die Ihrigen für morgen zu sich ins Hotel: „Es ist mir lieber, ich hab' euch in meinen vier Wänden." Schwartze: „Die vier Wände eines Hotels." Magda: „Ja, lieber Papa, eine andre Heimat hab' ich nicht." So endet die Szene: eine vornehme, fremde Dame hat sich herabgelassen, alte Erinnerungen einmal wieder aufzufrischen und alte liebe Stätten wieder aufzusuchen, sie will das Wiedersehen mit einem solennen Frühstück, zu dem sie die alten Bekannten einlädt, feiern und beschließen.

Da tritt der Pfarrer ein, „der alles kann". Auf ihn richten sich sogleich aller Blicke als auf die Hilfe in der Not, und Schwartze legt es ihm geradezu als heilige Pflicht auf, Magda zum Bleiben zu bewegen. Damit beginnt der zweite Teil des Aktes: Magdas Umwandlung.

Der Pfarrer läßt sich durch den offenbaren Hohn, mit dem ihn Magda behandelt, nicht abschrecken; er weiß, daß er nichts für sich will, das macht ihn stark und ruhig, obwohl er durch dieses Zusammentreffen mit der einst Geliebten aufs tiefste bewegt ist. Die Tatsache, daß er unverheiratet geblieben ist, und der Zusammenhang, in dem er dies sagt, macht sie zuerst stutzig, noch mehr, als sie zum erstenmal etwas von selbstlosem Berufsinteresse vernimmt, das den Lebensgenuß und die Lebensfreude beeinträchtigt. Doch das sind nur einleitende Bemerkungen. Der Pfarrer geht auf sein Ziel los und bittet sie, ihm eine Frage zu gestatten, zu deren Begründung er verrät, daß er eben lange auf sie gewartet habe, um ihr die Einladung des Vaters zu überbringen. Neue Verwunderung: er habe doch nur das Interesse haben können, sie fern zu halten. „Ja, sind Sie denn gewohnt, alles, was man um Sie herum tut, als Ausfluß irgend eines selbstsüchtigen Interesses zu betrachten?" Das gesteht Magda unumwunden zu. Ihr Versuch, den flüchtigen Eindruck von edler Uneigennützigkeit abzuwerfen und den tändelnd oberflächlichen Unterhaltungston der vorangegangenen Szene wieder einzuführen, scheitert an der überlegenen ernsten Haltung des Pfarrers. Und nun stellt

er die Frage: „Warum — warum sind Sie gekommen?“ Magda kann nicht anders, als sie ernsthaft beantworten und damit sich selbst erst über ihre Empfindungen klar zu werden. Halb Neugier, halb Scheu, halb Wehmut und halb Trotz hatte sie bewogen, die Einladung zum Musikfest in der Heimatstadt anzunehmen. Unerkannt wollte sie sich im Dunkeln vor dem Hause, in dem die väterliche Zuchtrute über sie geschwungen war, an sich selbst weiden und, wenn sie erkannt wurde, zeigen, daß man auch abseits von ihrer strengen Tugend was Echtes und Rechtes werden könne. Aber „schon auf dem Wege fühlte ich ein merkwürdiges Herzklopfen — wie einstmals, wenn ich meine Lektionen schlecht gelernt hatte. Als ich vor dem Hotel stand — dem Deutschen Hause — denken Sie nur — ach! Das Deutsche Haus, wo immer die inspizierenden Generale und die großen Sängerinnen abstiegen, da hatte ich wieder den Riesenrespekt von ehemals, als wär' ich nicht würdig, den alten Kasten zu betreten, — daß ich nun selber eine sogenannte große Sängerin geworden war, hatt' ich total vergessen. — Von da an bin ich allabendlich um dieses Haus geschlichen — aber ganz weich — ganz demütig — immer zum Weinen geneigt.“ Diese Stimmung aber darf und will sie nicht aufkommen lassen, ohne sich selbst zu verlieren, darum muß sie wieder fort: „Ich fühl' es, seit der ersten Minute, daß ich hier bin: die väterliche Autorität streckt schon wieder ihr Fangnetz nach mir aus — und das Joch steht schon bereit, durch das ich kriechen soll“ . . . „Käm' ich als Tochter, als verlorene Tochter wieder, dann stünd' ich nicht so da mit erhobenem Haupte, dann müßte ich im Vollbewußtsein aller meiner Sünden hier im Staube vor euch rutschen. (In wachsender Erregung.) Und das will ich nicht — das kann ich nicht — (mit Größe) denn ich bin i ch und darf mich nicht verlieren. (Schmerzvoll.) Und darum hab' ich keine Heimat mehr, darum muß ich wieder fort, darum . . .“

Die Szene wird unterbrochen durch die Mutter und Marie, die die Ungeduld hertreibt. Die Mutter spricht von ihrem Braten, Marie fragt nur „Bleibt sie?“ wobei Magda zu-

sammenzuckt. Dies weiß der Pfarrer sogleich geschickt auszunutzen, indem er, als sie wieder allein sind, die Angst und Liebe der drei Menschen malt, die dort hinter der Tür in fiebernder Ungeduld den Ausgang der Unterredung erwarten. „Und Sie wollen behaupten, Sie hätten keine Heimat mehr?“ Sie sei es, so fährt er fort, ihnen schuldig, wenigstens ein paar Tage zu bleiben, bloß um ihnen den Wahn nicht zu rauben, daß sie hierher gehöre. Dies leitet zu dem nächsten Angriff des Pfarrers über.

Als Magda schmerzvoll antwortet: „Ich bin hier niemandem mehr etwas schuldig“, da erzählt er ihr die Geschichte ihres Vaters, von dem Schlaganfall bei der Nachricht von Magdas Verschwinden, von seinem körperlichen und geistigen Zusammenbruch, aus dem er ihm erst ganz allmählich wieder emporgeholfen habe. Und dies zwingt ihn, von seiner Tätigkeit in der Familie überhaupt zu sprechen, wie er den Frieden mit der Stiefmutter hergestellt habe, wie Liebe und Vertrauen im Hause eingekehrt sei. „Und warum taten Sie das alles?“ „Nun erstens ist es ja mein Beruf, dann tat ich es um seinetwillen, denn ich hab' den alten Mann lieb, vor allem — aber — um Ihretwillen.“

(Magda weist in erschrockener Frage auf sich.) Pfarrer: Ja, um Ihretwillen, mein Fräulein. Denn ich überlegte mir: es wird der Tag kommen, daß sie heimkehren wird. Vielleicht als Siegerin — vielleicht aber auch als Besiegte, zerbrochen, geschändet an Leib und Seele ... Verzeihen Sie mir diesen Gedanken, aber ich wußte ja nichts von Ihnen ... In einem wie im andern Fall sollten Sie die Heimat für sich bereitet finden. — Das war mein Werk, das Werk langer Jahre ... Und nun fleh' ich Sie an, zerstören Sie es nicht ... Tun Sie es nicht!

Magda (schmerzgequält): Wenn Sie wüßten, was hinter mir liegt, Sie würden mich nicht zu halten suchen.

Pfarrer: Das liegt da draußen. Und hier ist die Heimat. Lassen Sie es. Vergessen Sie es.

Magda: Wie kann ich vergessen? Wie darf ich?

Pfarrer: Warum wehren Sie sich noch, während alles jubelnd die Hände nach Ihnen ausstreckt? Es ist ja nichts Schlimmes dabei. Haben Sie doch das bißchen Mut zur Liebe, da alles ringsum von Liebe für Sie überströmt!

Magda (weinend): Sie machen mich wieder zum Kinde!

Pfarrer: Und nicht wahr, Sie bleiben?

Magda (aufspringend): Aber man soll mich nicht fragen.

Pfarrer: Was soll man nicht fragen?

Magda (angstvoll): Was ich da draußen erlebt habe. Man würde es nicht verstehen. Niemand. Auch Sie nicht.

Pfarrer: Gut, also auch nicht.

Magda: Und Sie versprechen es mir — für sich — und für jene drin?

Pfarrer: Ob ich für jene — ja, ich kann's versprechen.

Magda (tonlos): Rufen Sie sie.

Die Heimat mit ihrer Liebe und Treue hat gesiegt, der Dichter hat damit ihrer Macht ein großes Denkmal gesetzt. Aber wir fühlen auch nur zu sehr hindurch, daß es nur ein scheinbarer Triumph ist, und daß die Entfremdung, die hier besteht, unheilbar ist. Aus Magdas angstvoller Sorge um die Frage nach ihrer Vergangenheit hören wir es heraus, daß eben diese Vergangenheit ihr die Pforte der Heimat zuschließt, und daß über kurz oder lang diese Frage sie wieder hinaustreibt oder Situationen herbeiführt, die alles zerstören. Die Vergangenheit läßt sich nicht abschütteln. Dies ist gerade ein Lieblingsmotiv Sudermanns und überhaupt der modernen Richtung. Mag vergangene Schuld gesühnt sein, mag der Mensch auch innerlich mit ihr fertig sein, sie steht immer wieder drohend auf und zerstört erhofftes und neugegründetes Glück. Das ist eins von den Dingen, in denen der moderne fatalistische Pessimismus seinen Ausdruck findet.

Schwartze ist entsetzt über die Bedingung Magdas, von der ihm der Pfarrer Mitteilung macht, und beruhigt sich nur bei der erfundenen Andeutung des Pfarrers: „Sie wird es selbst gestehen.“

So sind wir auf den dritten Akt vorbereitet, der die Wendung der Dinge bringt.

Als ob uns der Dichter nicht vergessen lassen wollte, daß trotz ihres Nachgebens Magda dieselbe ist und bleibt, zeigt er sie uns in den ersten Szenen des dritten Aktes in ganz derselben gebietenden Stellung. Man kann zweifelhaft sein, ob diese Art, wie Sudermann Magda am andern Morgen in ihrem Vaterhause auftreten läßt, wirklich recht begreiflich ist. Der rücksichtslose Skandal mit ihren Dienstboten, diese ihr ganz selbstverständlichen Ansprüche auf unbeschränkte Berücksichtigung ihrer Lebensgewohnheiten, ja selbst ihr „Kinderschlaf" („Das Ohr aufs Kissen, und weg — wie geköpft!") und ihr „Mordshunger" („Ich sterbe vor Hunger — haaa!" klopft sich auf den Magen) nehmen sich nach den Vorgängen des vorangegangenen Abends merkwürdig aus. Mir will scheinen, der Dichter hätte nichts Fremdes in den Charakter gebracht, wenn er sie hier etwas stiller, gesammelter, innerlich bewegter hätte sein lassen. Das Aufbäumen ihres Stolzes in den folgenden Szenen wäre dann wohl um so wirksamer gewesen. Allein wir müssen wohl annehmen, daß er sie absichtlich gerade so gezeichnet hat, um ihre selbstbewußte, auf dem self made beruhende Persönlichkeit, der diese ganze Versöhnung nicht tief geht, und die innerlich von diesem Hause gelöst ist und bleibt, recht deutlich zu machen. Das tritt besonders in der vierten Szene, der mit Marie, hervor, der sie von ihren Anschauungen über „biegen oder brechen" und über rücksichtslose Leidenschaft spricht, als sie ihr ihre schwesterliche Liebe in der Zusicherung der Kaution bewiesen hat. Sie bereut schon, daß „sie sich gestern schon schändlich hat biegen müssen". Und in der folgenden Szene mit dem Pfarrer schildert sie ihren Seelenzustand so: „Ich sitze wie in einem lauen Bade, so weich und warm ist mir. Das sogenannte deutsche Gemüt, das spukt wieder, und ich hatt's mir schon so schön abgewöhnt. Mein Herz das sieht aus wie eine Weihnachtsnummer der Gartenlaube — Mondschein, Verlobung, Leutnants, und was weiß ich! Aber das Schöne dabei ist: Ich weiß, ich spiele nur mit mir. Ich kann es wegwerfen, wie ein

Kind seine Puppen wegwirft, und bin wieder die alte." Dieses Gespräch bietet noch mehr Einblicke in ihr Inneres. Der Grundton ist und bleibt immer die ungebrochene Kraft und Herrschsucht, die nichts neben sich duldet, nichts zu bereuen und nichts zu verzeihen hat. Der Pfarrer bewundert diese naive Sicherheit und urwüchsige Kraft, hätte auch so werden mögen und können, „wenn zur rechten Zeit die Freude in sein Leben getreten wäre". Darauf entgegnet sie flüsternd: „Und noch eins, mein Freund: die Schuld. Schuldig müssen wir werden, wenn wir wachsen wollen. Größer werden als unsre Sünde, das ist mehr wert als die Reinheit, die ihr predigt." Das ist wieder ein Lieblingsgedanke Sudermanns: keine Reue, sondern sich selbst dem Schuldgefühl gegenüber behaupten, sich nicht unterkriegen lassen, fertig sein damit und frisch von vorn anfangen; das ist z. B. der leitende Gedanke in seinem Roman „Es war".

Bei all diesem Selbstgefühl kann sich Magda einer bangenden Unruhe nicht erwehren, sie zuckt zusammen, wenn sie jemand nahen hört, sie fürchtet das Zusammensein mit ihrem Vater, aber nicht ihrer selbst wegen, sondern eben um des Vaters und der Ihrigen willen. Sie sieht es voraus, daß der Vater die Bedingung nicht erfüllen wird, daß er schließlich nach ihrer Vergangenheit fragen muß, und dann ist eben all das Glück dahin: „Es braucht nur ein Gespenst von da draußen hier aufzutauchen, und dies Idyll geht in Flammen auf."

Die hierauf folgende Szene zwischen Vater und Tochter, die erste in der neuen Situation, trägt schon ganz die schwüle Stimmung, die kommendem Unheil vorausgeht. Der Vater kommt zu keiner ruhigen Freude, die Gedanken über Magdas Vergangenheit quälen ihn, er sieht in ihrem Auge etwas, was ihm nicht gefällt, er findet auch ihre Zärtlichkeit nicht, wie sie sein sollte; er fühlt sehr gut heraus, daß es ein Tändeln ist, wie mit einem Kinde, nicht die pietätvolle Liebe der Tochter gegen den Vater. So drängt es ihn zu der flehentlichen Bitte, daß sie ihm wenigstens sage, ob sie rein geblieben sei an Leib und Seele. Magda kann darauf nur ausweichend antworten:

„Ich bin — mir treu geblieben, Vater, — in dem — was — für mich — das Gute war." Das beunruhigt den Vater natürlich noch mehr. Mit den Worten: „Ich muß doch wissen, wer du bist", scheint die Katastrophe bereits herbeigeführt zu werden, aber noch schiebt sie der Dichter durch eine episodische Erheiterungsszene hinaus, um sie dann in ganz überraschender Weise zu entwickeln.

Die kleine Episode besteht in dem Besuche der „Damen des Komitees", nämlich des christlichen Vereins, die die Neugierde treibt, sich Magda anzusehen. Der Dichter wollte hier einige Karikaturen der kleinstädtischen Philistrosität zeichnen und gibt Magda reichlich Gelegenheit, durch Hohn und Spott zu glänzen. Sehr glücklich ist der Dichter mit dieser Szene freilich nicht gewesen, sie geht zu sehr ins Possenhafte und ist zu sehr gekünstelt.

Nun aber geht der große Zug der Handlung weiter. Max, Mariens Verlobter, erscheint, um sein Glück zu erfahren, daß Magda die Kaution stellt; er hat aber auch den Auftrag, vom Regierungsrat v. Keller die Bitte zu übermitteln, Magda seinen Besuch machen zu dürfen. Magdas Überraschung und ihr Erblassen läßt uns plötzlich in Erinnerung an die Szene des ersten Aktes zwischen Max und Keller, wo sie von Kellers Zusammentreffen mit ihr sprachen, ahnen, daß hier Magdas Verhängnis erscheint, oder, wie sie selbst sagte, ihr Gespenst. Dies sind auch ihre Worte, als sie unmittelbar darauf Keller empfängt.

Die nun folgende Szene ist der Mittel- und Höhepunkt des ganzen Schauspiels. Sie ist mit größtem Geschick und höchster dramatischer Feinheit vorbereitet und doch aufs höchste überraschend. Unmerklich sind wir im ersten Akte in dem Gespräch zwischen Keller und Max auf eine Beziehung Kellers zu Magda gewiesen; eine gewisse Verlegenheit Kellers bei seiner Erzählung von seinem Zusammentreffen mit ihr fiel uns auf, aber der Dichter hat diesen Eindruck durch die nächste Entwicklung der Handlung, die unser ganzes Interesse auf Magdas Eintritt in das Vaterhaus richtete, wieder ganz zurücktreten lassen und

uns darauf vorbereitet, daß die Katastrophe durch die Frage des Vaters herbeigeführt wird. Und doch hat er auch noch etwas unbestimmt Drohendes in den Hintergrund gestellt, das in Magdas Unruhe überhaupt und besonders in ihrem letzten Gespräch mit dem Pfarrer zum Ausdruck kommt. Eine Enthüllung muß kommen, das fühlen wir und fürchten wir in echt tragischer Furcht, und die letzte Unterredung mit dem Vater steigerte die Spannung schon aufs höchste. Da — noch einmal Ruhe vor dem Sturm, noch eine äußerlich erheiternde und eine innerlich erfreuende Szene, die das beklemmende Gefühl zurücktreten lassen, und dann ist es plötzlich da, das längst Geahnte und Gefürchtete, überraschend, in einem Zusammenhange, an den wir kaum noch gedacht, der aber jetzt plötzlich klar, als wäre ein Vorhang weggezogen worden, vor unsern Augen liegt. Wir wissen plötzlich alles, und mit der echten tragischen Spannung erwarten wir die Enthüllung vor unsern Augen.

Die Szene zwischen Keller und Magda ist ein Meisterstück psychologischer Entwicklung. Wie Magda anfangs in ruhiger Überlegenheit mit dem Elenden spielt, sich an seiner Verlegenheit weidet, ihm die Angst der Kompromittierung von seiner feigen Seele nimmt, um ihn durch ihre rücksichtslose Sprache wieder in Furcht zu jagen, wie sie das Gespräch zwanglos springen läßt und sich selbst sogar durch die Bilder der Vergangenheit einen Augenblick erheitert, dann aber, von der ganzen Schäbigkeit dieses Charakters angewidert, aufspringt und in dem Gedanken an ihr Kind, für das sie gehungert, getanzt und gesungen hat, in höchster Leidenschaft ihn in den Staub tritt, das ist so klar und selbstverständlich gezeichnet, daß wir darüber kaum noch an die Folgen für Magda denken und hier, in diesem entscheidenden Vorgange, zum erstenmal ihr unsre ganze menschliche Teilnahme schenken. Als eine zusammenhängende, in sich geschlossene Probe des Stückes sei die Szene hier wiedergegeben.

Vierzehnte Szene.

Magda (vor sich hin): Da hätt' ich ja mein Gespenst. (Weist auf einen Stuhl am Tische links und setzt sich gegenüber.)

Keller: Vorerst gestatten Sie mir, Ihnen meinen wärmsten und — allerinnigsten Glückwunsch auszusprechen. Das ist ja eine Überraschung, wie sie freudiger nicht geahnt werden kann. — Und als Zeichen meiner Teilnahme gestatten Sie mir, teuerste Freundin, Ihnen diese bescheidenen Blüten zu überreichen.

Magda: O wie sinnig! (Nimmt lachend die Rosen und wirft sie auf den Tisch.)

Keller (betreten): Ah — ich sehe mit Bedauern, daß Sie diese Annäherung meinerseits durchaus mißverstehen. — Habe ich es etwa an der nötigen Delikatesse fehlen lassen? Und außerdem wäre in diesen engen Verhältnissen ein Wiedersehen auch gar nicht zu vermeiden gewesen. Ich meine, es ist doch besser, meine teuerste Freundin, man spricht sich aus und verabredet der Außenwelt gegenüber ein — ein —

Magda (aufstehend): Sie haben recht, mein Lieber. — Ich stand nicht auf der Höhe — der Höhe meiner selbst . . . Wär' das so weiter gegangen in mir, ich hätte Ihnen am Ende noch das verführte und verlassene Gretchen vorgespielt . . . Es scheint, die Heimatsmoral färbt ab . . . Aber ich hab' mich schon wieder. Geben wir uns mal brav die Hand . . . Haben Sie keine Bange, ich tu' Ihnen nichts. So — ganz fest — so!

Keller: Sie machen mich glücklich.

Magda: Ich habe mir dieses Zusammentreffen tausendfach ausgemalt und bin seit Jahren darauf präpariert. Auch ahnte mir wohl so was, als ich die Reise in die Heimat antrat . . . Freilich, daß ich gerade hier das Vergnügen haben würde — ja, wie kommt es, daß Sie nach dem, was zwischen uns vorgefallen, die Schwelle dieses Hauses übertreten haben? — — — Mir scheint das ein wenig —

Keller: O, ich habe es bis vor kurzem zu vermeiden gesucht. Aber da wir denselben Kreisen angehören und da ich zudem den Anschauungen dieses Hauses nahestehe — (entschuldigend) wenigstens im Prinzip —

Magda: Hm! Ja so! Laß dich mal anschauen, mein armer Freund. Also das ist aus dir geworden?

Keller (verlegen lächelnd): Mir scheint, ich habe den Vorzug, in Ihren Augen so etwas wie eine komische Figur zu bilden.

Magda: Nein, nein — o nein. — Das bringen die Dinge so mit sich. Die Absicht, Amtswürde zu beobachten in einer so amtswidrigen Situation, — — dann etwas beengt von wegen des schlechten Gewissens. Du siehst wohl von der Höhe deines gereinigten Wandels sehr erhaben auf deine sündige Jugend herab, denn man nennt dich ja eine Leuchte, mein Freund.

Keller (nach der Tür sehend): Verzeihung! Ich kann mich an das trauliche „Du" noch nicht wieder gewöhnen. — Und wenn man uns hörte — wär' es nicht besser —

Magda (schmerzlich): So hört man uns.

Keller (nach der Tür hin): Um Gottes willen! Ach! (Sich wieder setzend.) Ja, was ich sagen wollte: wenn Sie eine Ahnung hätten, mit welcher wahrhaften Sehnsucht ich aus diesem Nest heraus an meine genial verlebte Jugend zurückdenke . . .

Magda (halb für sich): Sehr genial — ja — sehr genial.

Keller: Auch ich fühlte mich zu höheren Dingen berufen, auch ich hatte — glaubte — — — Nun, ich will meine Stellung nicht unterschätzen . . . Man ist ja schließlich Regierungsrat und das in verhältnismäßig jungen Jahren. Eine gewöhnliche Eitelkeit könnte sich darin wohl sonnen . . . Aber da sitzt man und sitzt — und der wird ins Ministerium berufen — und der wird ins Ministerium berufen. Und dieses Dasein hier! Das Konventionelle und die Enge der Begriffe — alles grau in grau! Na, und die Frauen hier — — — wer ein bißchen für Eleganz ist — — — Nein, ich versichere Sie, wie es in mir aufjauchzte, als ich heute früh die Nachricht las, Sie wären die berühmte Sängerin, Sie, an die sich für mich so liebe Erinnerungen knüpfen, und — — —

Magda: Und da dachten Sie, ob man es mit Hilfe dieser lieben Erinnerungen nicht wagen könnte, wieder etwas Farbe in sein graues Dasein zu bringen?

Keller (lächelnd): Ah — aber ich bitte Sie!

Magda: Gott — unter alten Freunden.

Keller: Aufrichtig — sind wir das wirklich?

Magda: Wirklich! Sans rancune! — Ja, wenn ich auf dem andern Standpunkte stehen wollte, dann müßte ich jetzt das andre Register herunterbeten: Lügner, Feigling, Verräter! — Aber wie ich die Dinge nehme, bin ich dir nichts wie Dank schuldig, mein Freund.

Keller (erfreut und verblüfft): Das ist eine Auffassung, die —

Magda: Die sehr bequem für dich ist. Aber warum soll ich es dir nicht bequem machen? Nach der Art, wie wir uns dort begegnet waren, hattest du gar keine Verpflichtung gegen mich. Mit der Heimat hatte ich gebrochen — war ein junges, unschuldiges Ding, heißblütig und aufsichtslos, und lebte, wie ich die andern leben sah. Ich gab mich dir hin, weil ich dich liebte. Ich hätte vielleicht jeden andern auch geliebt, der mir in die Quere gekommen wäre . . . Es scheint, das muß durchgemacht werden. Und wir waren ja auch so fidel — was?

Keller: Ach, wenn ich daran denke! Das Herz geht einem auf.

Magda: Tja, in der alten Bude — fünf Stock hoch — in der Steinmetzstraße, da hausten wir drei Mädels so glücklich mit unserm bißchen Armut. Zwei gepumpte Klaviere und abends Brot und Zwiebelfett . . . Das schmolz uns Emmi eigenhändig auf ihrem Petroleumkocher —

Keller: Und Käthe mit ihren Couplets — ach Gott! — Was ist aus den beiden geworden?

Magda: Chi lo sa? Vielleicht geben sie Gesangsstunden, vielleicht mimen sie. Ja, ja, wir waren schon eine feine Kompagnie! Und als der Scherz ein halbes Jahr gedauert hatte, da war mein Herr Liebster eines Tages verschwunden.

Keller: Ein unglückseliger Zufall — ich kann's Ihnen beschwören. Mein Vater war erkrankt. Ich mußte verreisen. Ich schrieb dir ja das alles.

Magda: Hm! Ich mache dir ja keinen Vorwurf ... Und nun will ich dir auch sagen, weswegen ich dir Dank schuldig bin. — Ein dummes, ahnungsloses Ding war ich, das seine Freiheit genoß wie ein losgelassener Affe ... Durch dich aber wurd' ich zum Weibe. Was ich in meiner Kunst erreicht habe, was meine Persönlichkeit vermag, alles verdank' ich dir ... Meine Seele war wie ... ja, hier unten im Keller lag früher immer eine alte Windharfe, die man dort vermodern ließ, weil mein Vater sie nicht leiden konnte. So eine Windharfe im Keller, das war meine Seele ... Und durch dich wurde sie dem Sturme preisgegeben. — Und er hat darauf gespielt bis zum Zerreißen ... Die ganze Skala der Empfindungen, die uns Weiber erst zu Vollmenschen machen. — Liebe und Haß und Rachedurst und Ehrgeiz (aufspringend) und Not, Not, Not, — dreimal Not — und das Höchste, das Heißeste, das Heiligste von allem, die Mutterliebe verdank' ich dir.

Keller: Wa — was sagen Sie?

Magda: Ja, mein Freund, nach Emmi und Käthe hast du dich erkundigt, aber nach deinem Kinde nicht.

Keller (aufstehend und sich ängstlich umsehend): Nach meinem Kinde?

Magda: Deinem Kinde? Wer hat das gesagt? Deinem! Hahaha! Du solltest es nur wagen, Anspruch darauf zu erheben. Kalt machen würd' ich dich mit diesen Händen! Wer bist du? Du bist ein fremder Herr, der seine Lüste spazieren führte und lächelnd weiter ging ... Ich aber habe mein Kind, meine Sonne, meinen Gott, mein alles, — für das ich lebte und hungerte und fror und auf der Straße herumirrte, für das ich in Tingeltangeln sang und tanzte, denn mein Kind das schrie nach Brot! (Bricht in ein konvulsivisches Lachen aus, das in Weinen übergeht, wirft sich auf einen Sitz rechts.)

Keller (nach einem Schweigen): Sie sehen mich tief erschüttert ... Hätte ich ahnen können. Ja, hätte ich ahnen können. Ich will ja alles tun, ich bebe vor keiner Art der Genugtuung zurück. Aber jetzt flehe ich Sie an: beruhigen

Sie sich . . . Man weiß, daß ich hier bin . . . Wenn man uns so sähe, ich wäre (sich verbessernd) — Sie wären ja verloren.

Magda: Haben Sie keine Bange — ich werde Sie nicht kompromittieren.

Keller: O, von mir ist ja nicht die Rede. Durchaus nicht. Aber bedenken Sie nur, — wenn es ruchbar würde — was würde die Stadt und Ihr Vater —

Magda: Der arme alte Mann! So oder so, sein Friede ist vernichtet.

Keller: Bedenken Sie doch: je glänzender Sie jetzt dastehen, desto mehr richten Sie sich zugrunde.

Magda (sinnlos): Und wenn ich mich zugrunde richten will? Wenn ich —

Keller: Um Gottes willen — hören Sie doch. Man kommt!

Magda (aufspringend): Man soll kommen! Alle sollen sie kommen! Das ist mir egal. Das ist mir ganz egal! Ins Gesicht will ich's ihnen sagen, was ich denke von dir und euch und eurer ganzen bürgerlichen Gesittung . . . Warum soll ich schlechter sein als ihr, daß ich mein Dasein unter euch nur durch eine Lüge fristen kann? Warum soll dieser Goldplunder auf meinem Leibe und der Glanz, der meinen Namen umgibt, meine Schande noch vergrößern? Hab' ich nicht dran gearbeitet früh und spät zehn Jahre lang? (An ihrer Taille zerrend.) Hab' ich dieses Kleid nicht gewebt mit dem Schlaf meiner Nächte? Hab' ich meine Existenz nicht aufgebaut Ton um Ton wie tausend andre meines Schlages Nadelstich um Nadelstich? Warum soll ich vor irgendwem erröten? Ich bin ich — und durch mich selbst geworden, was ich bin.

Keller: Gut! Sie mögen ja so stolz dastehen, aber dann nehmen Sie wenigstens Rücksicht —

Magda: Auf wen? (Da Keller schweigt.) Auf wen? . . . Die Leuchte! Hahahaha, die Leuchte hat Angst, ausgepustet zu werden. Sei zufrieden, mein Lieber, ich hege keine Rachegedanken. Aber wenn ich dich ansehe in deiner ganzen feigen Herrlichkeit — unfähig, auch nur die kleinste Konsequenz deiner

Handlungen auf dich zu nehmen, und mich dagegen, die ich zum Pariaweibe herabsank durch deine Liebe und ausgestoßen wurde aus jeder ehrlichen Gemeinschaft . . . Ach! Ich schäme mich deiner! — Pfui!

Keller: Da! — Um Gottes willen! Ihr Vater! Wenn er Sie in diesem Zustande sieht!

Magda (schmerzgequält): Mein Vater! (Flieht, das Taschentuch vors Gesicht schlagend, durch die Tür des Speisezimmers.)

Die erregte, laute Szene hat den Vater aufmerksam gemacht, er kommt, und Magda eilt hinaus. Er bittet den zurückbleibenden Keller um Erklärung, und dessen verlegene Ausflüchte und schließliche Verweigerung einer ehrenwörtlichen Erklärung über die Reinheit seiner Beziehungen zu Magda öffnen dem Alten die Augen. In furchtbarster Seelenqual ruft er Magda zur Beichte. Damit schließt der Akt.

Zwischen dem dritten und vierten Akte, dem letzten, liegt die Unterredung zwischen Magda und dem Vater, die entscheidende für den Familienfrieden. Der Dichter zeigt uns die furchtbare Wirkung der Beichte Magdas auf den Vater. Völlig gebrochen, mit entstellten Zügen tritt Schwartze und mit ihm Magda wieder in den Kreis der Familie, vor Mutter und Tochter. Die Rollen sind getauscht, nicht mehr Magda beherrscht die Situation, sondern Schwartze. Sie hat ihre überlegene Haltung eingebüßt und läßt die stärksten Ausbrüche Schwartzes, ja Äußerungen des Ekels und der Verachtung fassungslos über sich ergehen. In diesem Augenblick sinkt die triumphierende Sicherheit des skrupellosen Individualismus in nichts zusammen gegenüber der Hoheit und Größe sittlich begründeter und durch unantastbare Gesetze gefestigter Lebensanschauung. In zwei Äußerungen spricht sich Magdas Zusammenbruch aus. Schwartze hat eben seinem höchsten Abscheu Ausdruck gegeben („Man [auf Max und Marie bezüglich] heiratet kein Mädchen, das so eine Schwester hat. [Voll Ekel.] Ne, ne, ne. Nicht anrühren so was!"), da nähert sich ihm Magda „in zärtlichem Mitleid, doch immer noch mit einem Rest innerer Überlegenheit": „Mein armes, altes Väterchen — hör mich

an. — Ich kann ja nicht mehr ändern, was geschehen ist ... Ich will — Marien mein halbes Vermögen überlassen — ich will allen tausendfach vergelten, was ich euch heut' an Schmerz zugefügt hab' ... Aber jetzt — ich bitt' euch — laßt mich meiner Wege gehen." Und bei der nächsten Entgegnung des Vaters sagt sie: „Ich kann den Jammer nicht ertragen." Wohl ist sie dem engen Anschauungskreise bürgerlicher Moral entwachsen, aber der Macht der auf sittlichen Boden gegründeten väterlichen Autorität kann sie sich nicht entziehen. Mit ihr hatte sie nicht gerechnet, und sie kann sie nicht verachten, weil sie in ihrer Kindheit so tief in ihr Herz gepflanzt ist. So muß sie ihr, sie mag wollen oder nicht, unterliegen. Als Schwartze seinen Entschluß andeutet, ihr ihre Ehre mit der Pistole heute wieder zu holen, da sinkt sie an seinem Sessel nieder, küßt seine Hand und sagt: „Vater, tu's nicht! Das verdien' ich nicht um dich!"

So hat denn auch der Pfarrer, der nun eintritt (Schwartze hat sich zu Keller aufgemacht), keinen schweren Stand mehr, sie zu bewegen, den einzigen Weg zu gehen, der sich bietet, die Befleckung der Ehre ihres Hauses wieder zu tilgen. Der Menschenkenner sieht klar voraus, daß Keller, der Streber, jeden Eklat vermeiden und den Oberstleutnant durch die Werbung um Magdas Hand befriedigen wird. In heftigster eigner Seelenqual kämpft er die letzten Aufwallungen Magdas nieder. Ihre letzte scheinbar so berechtigte Frage: „Bin ich nicht auch um meiner selbst willen da?" beantwortet er ruhig: „Nein, das ist niemand. Aber tun Sie, was Sie wollen. Verderben Sie Ihre Heimat, verderben Sie Vater und Schwester und Kind, und dann versuchen Sie, ob Sie den Mut haben, um Ihrer selbst willen da zu sein." Da ist die letzte Widerstandskraft Magdas dahin, sie verbirgt schluchzend ihr Gesicht, sie sinkt zusammen auch vor dieser sittlichen Größe der Selbstlosigkeit. Was sie schon vorher einmal ausgesprochen hatte: „Sehen Sie, als Sie gestern hereinkamen, da schienen Sie mir so klein. Aber es wächst etwas aus Ihnen heraus und wird immer größer, beinahe zu groß für mich", das hat

weiter gewirkt. Jetzt ist es ihr „zu groß" geworden: „Erbarmen Sie sich! Ich muß ja tun, was Sie wollen. Ich weiß nicht, woher Sie diese Macht über mich nehmen." So ist sie denn bereit, das Opfer ihres Lebens, ihres Stolzes, ihres Selbstbewußtseins, ihres ganzen Ichs für die Ruhe und Ehre ihres Vaters zu bringen.

Wir stehen in der absteigenden Handlung abermals vor einem Abschnitt. In großem Zuge hat uns der Dichter eine ergreifende und befriedigende innere Entwicklung vorgeführt: er hat uns bis vor die Schwelle der Sühne eines, wenn auch groß angelegten und erfaßten, doch immerhin sittlich verirrten Lebens geführt, es scheint, als wenn das Stück wirklich in einen Triumph der im Christentum begründeten und Gemeingut der öffentlichen Meinung gewordenen sittlichen Lebensanschauung auslaufen wollte, nicht ohne daß einerseits deren Gefahren, Unaufrichtigkeit, Lieblosigkeit, totes Gesetz, anderseits das menschlich Verständliche und durch die Umstände und eben jene Schwächen oft nur allzu Verzeihliche einer Überschreitung, ja Verachtung derselben nachdrücklich zur Geltung gebracht wurden. Aber wenn wir hier einen Augenblick Halt machen, um uns über Magdas Stimmung klar zu werden, so drängt sich uns unwillkürlich die Empfindung auf — und das ist vom Dichter meisterhaft in den Ton des Ganzen gelegt: eine Heirat mit Keller? Unmöglich! Nicht bloß für Magdas Charakter undenkbar, sondern auch ästhetisch unmöglich! Eine wirkliche innere sittliche Wandlung Magdas? Höchst unwahrscheinlich! Sehen wir recht zu, so ist in der ganzen Entwicklung von einer Selbsterkenntnis Magdas, von einer Sinnesänderung, von sittlichen Motiven überhaupt gar keine Rede. Es geht alles nur auf die augenblickliche Situation, auf die Schritte, die die Ehre des Hauses verlangt, hinaus, und der ganze Sturm der Gefühle Magdas ist nicht sittlich erregt, sondern nur psychologisch; ihr innerstes Wesen, ihr sittliches Bewußtsein ist nicht dabei beteiligt.

Mit Spannung sehen wir den folgenden Szenen entgegen, da es uns gewiß ist, daß die Heirat mit Keller der Abschluß nicht sein kann.

Schwartze kommt von seinem Ausgange zurück, er hat Keller nicht getroffen; sein Seelenzustand spricht sich noch einmal in einer Szene mit Max aus, mit dem er von seiner Schande und der Notwendigkeit des Duells spricht. Da wird Keller gemeldet. Er kommt, um Magdas Hand von Schwartze zu erbitten: „Seit heute früh ist ein heiliger und — wenn ich so sagen darf — freudiger Entschluß in mir gereift“ . . . so lautet die eingelernte Phrase, und Schwartze ist gerührt von so viel männlichem Edelsinn und hat natürlich keine Ahnung von der berechnenden Selbstsucht, die den Regierungsrat auch hierbei leitet. Mit einem Schlage ist für ihn nun alles gut; und er ruft Magda, deren Bereitwilligkeit wir ja kennen, zu der entscheidenden Unterredung mit Keller.

Sie wird von vornherein bedeutsam dadurch, daß Magda Keller gegenüber ihre volle Überlegenheit wiedergewonnen hat. Nach einem kurzen ironischen Geplänkel beginnt die eigentliche Verhandlung, in der es sich um die Gestaltung der Zukunft handelt. Zunächst kommt Magdas Beruf in Frage. Keller betrachtet es als selbstverständlich, daß sie diesen aufgibt, und in seiner Schilderung der künftigen Häuslichkeit, in der Magda der gefeierte Mittelpunkt sein soll, der ihm seine Widersacher zum Schweigen bringen und seine Freunde fester ketten wird, einer Häuslichkeit, die durch ihren gediegenen Glanz und ihre auserlesene Gesellschaft der gesellschaftliche Angelpunkt überhaupt werden und damit auch ein wesentlicher Hebel für die Karriere wird, verrät er nur zu sehr sein materielles Interesse an der Heirat. Doch das würde Magda noch ertragen; sie wirft aber jetzt ein: „Sie vergessen, mein Freund, daß das Kind, um dessentwillen diese Verbindung geschlossen wird, die Strenggesinnten von uns fernhalten wird.“ Sie hat es für ganz selbstverständlich gehalten, daß eben dieses Kind durch die Heirat legitimiert werden soll. Sie traut ihren Ohren nicht, als sie nun hört, daß selbstverständlich dieses Kind tiefstes Geheimnis zwischen ihnen bleiben müsse: „Wir wären in jeder Beziehung vernichtet! Nein, nein, es ist absurd, auch nur daran zu denken! Aber —, e, wir können ja jedes Jahr eine

kleine Reise dorthin machen, wo wir es aufziehen lassen. — Man schreibt einen xbeliebigen Namen ins Fremdenbuch; das fällt im Auslande nicht auf und ist (nachdenklich) wohl auch kaum strafbar. — Und wenn wir fünfzig Jahre alt sind und die andern gesetzlichen Bedingungen wären erfüllt — (lächelnd) das läßt sich ja wohl einrichten, nicht wahr? — Dann könnten wir es ja unter irgend einem Vorwande adoptieren — nicht wahr?" — Bei diesen mit dem ganzen Zynismus des herzlosen Strebers gesprochenen Worten ist es mit Magdas Ruhe vorbei, und aus ihrer tiefen Erniedrigung richtet sie sich mit jähem Ruck auf. Sie bricht — so die szenische Anweisung — in ein gellendes Lachen aus, dann die Hände faltend und vor sich hinstarrend: „Mein Süßes! Mein Kleines! Mio bambino! Mio pove — ro ... bam ... dich — dich — soll ich — hahaha! — Hinaus, hinaus! (Will die Flügeltür öffnen.) Hinaus!"

In diesem Augenblick tritt der Vater ein, den sie mit den Worten empfängt: „Gut, da bist du! Befreie mich von diesem Menschen. Schaff mir den Menschen vom Halse!" Er hört von Keller, daß „die Bedingungen, die er im beiderseitigen Interesse stellen mußte, Magdas Beifall nicht zu finden schienen". Da entgegnet er hart, daß seine Tochter nicht mehr in der Lage sei, sich die Bedingungen auszusuchen, und verpfändet sein Ehrenwort, daß er Herrn v. Keller die Einwilligung seiner Tochter selbst überbringen werde.

Das ist der Übergang zu den letzten beiden Szenen, zur Katastrophe. Schwartze will Magda zwingen einzuwilligen und droht ihr, sie und sich zu töten, wenn sie sich weigere. Er verschließt die Türen und hat den Pistolenkasten neben sich. Magda aber hat ihr altes Selbst wiedergefunden und steht ihm fest gegenüber. „Ja, was wollt ihr eigentlich von mir? Warum klammert ihr euch an mich? — Ich hätte fast gesagt: Was geht ihr mich an?" Und nun bricht sie dem unerbittlichen Vater gegenüber in eine rückhaltlose Selbstverteidigung aus, die zugleich eine bittere Anklage gegen den Vater und

die Gesellschaft ist: „Ihr werft mir vor, daß ich mich verschenkte nach meiner Art, ohne euch und die ganze Familie um Erlaubnis zu fragen. Und warum nicht? War ich nicht familienlos? Hattest du mich nicht in die Fremde geschickt, mir mein Brot zu verdienen, und mich noch verstoßen hinterher, weil die Art, wie ich's verdiente, nicht nach deinem Geschmacke war? Wen belog ich? An wem sündigte ich? Ja, wär' ich eine Haustochter geblieben wie Marie, die nichts ist und nichts kann ohne das Schutzdach irgend einer Heimat, die aus den Händen des Vaters schlankweg in die des Mannes übergeht — die von der Familie alles empfängt: Brot, Ideen, Charakter und was weiß ich? — Ja, dann hättest du recht. In der verdirbt durch den kleinsten Fehltritt alles — Gewissen, Ehrgefühl, Selbstachtung ... Aber ich? — Sieh mich doch an. Ich war eine freie Katze. — Ich gehörte längst zu jener Kategorie von Geschöpfen, die sich schutzlos wie nur ein Mann und auf ihrer Hände Arbeit angewiesen in der Welt herumstoßen. — Wenn ihr uns aber das Recht aufs Hungern gebt — und ich habe gehungert — warum versagt ihr uns das Recht auf Liebe, wie wir sie haben können, und das Recht auf Glück, wie wir es verstehen?" Und weiter: „O man weiß ja, was die Familie mit ihrer Moral von uns verlangt. — Im Stich gelassen hat sie uns, Schutz und Freuden gibt sie uns keine, und trotzdem sollen wir in unsrer Einsamkeit nach den Gesetzen leben, die nur für sie Sinn haben ... Wir sollen still in den Winkeln hocken und da hübsch sittsam warten, bis irgend ein braver Freiersmann daherkommt. — Ja, bis! Und derweilen verzehrt uns der Kampf ums Dasein Seele und Leib. — Vor uns liegt nichts wie Verwelken und Verbittern, und wir sollen nicht einmal wagen dürfen, das, was wir noch haben an Jugend und überquellender Kraft, dem Manne hinzugeben, nach dem unser Wesen schreit? — Knebelt uns meinetwegen, verdummt uns, sperrt uns in Harems und in Nonnenklöster — und das wäre vielleicht noch das Beste! — aber, wenn ihr uns die Freiheit gebt, so wundert euch nicht, wenn wir uns ihrer bedienen!"

Der Vater bleibt ungerührt; er sieht darin nur den Geist der Empörung, der durch die Welt geht, er bittet, er fleht, er droht.

Da greift Magda zu dem letzten Mittel, das sie nach den Anschauungen der Familienmoral unbedingt befreien muß, indem sie sich selbst der Verachtung preisgibt: „Ja, Vater, du läßt mir keine Wahl. Gut denn ... Und weißt du, ob du mich jenem Manne noch auf den Hals laden darfst? — Ob ich nach eurer Auffassung überhaupt seiner noch würdig bin? (Zögernd, in die Weite starrend.) Ich meine, ob er in meinem Leben der einzige war?"

Das gibt dem Vater den Rest. Mit den Worten „Du Dirne!" zieht er eine Pistole heraus, um sie niederzuschießen, aber er fällt jäh in den Sessel zurück, zum zweitenmal vom Schlage getroffen. Auf Magdas Rufen eilen die andern herbei, nur um Schwartze noch sterben zu sehen, der Magda auch noch im letzten Augenblicke die Verzeihung verweigert. Magda bricht in Verzweiflung aus: „Ach, wär' ich nie gekommen!" Und eine Bewegung des Pfarrers mißverstehend: „Ihr jagt mich wohl schon hinaus? — Ich hab' ihn in den Tod getrieben — ich werd' ihn doch wohl auch begraben dürfen?"

Pfarrer (einfach und friedlich): Es wird Ihnen niemand verwehren, an seinem Sarge zu beten!

Damit schließt das Stück. An dem weiteren Schicksale Magdas hat der Dichter kein Interesse, doch kann sein Publikum kaum in Zweifel darüber sein, wie es zu denken ist. Das Zusammentreffen mit der Heimat hat mit einer Katastrophe geendigt, sie ist von ihr und allem, was ihr anhängt, endgültig geschieden und kehrt in ihre Sphäre zurück, die wir aus ihrem Munde hinlänglich kennen gelernt haben, jene Sphäre, in der die Anschauungen herrschen, die sie noch zuletzt in höchster Erregung und nicht ohne Berechtigung vor ihrem Vater entwickelt hat.

Und hier müssen wir auch offenbar die Antwort suchen auf die Frage, was der Dichter schließlich mit seiner Magda

gewollt hat. Daß er nicht nur Lebenslagen zeichnen, sondern auch Lebensanschauungen und Lebensauffassungen mit einer gewissen Absichtlichkeit hervortreten lassen wollte, das beweisen besonders die letzten Reden Magdas. Sie sind eigentlich in dieser Form der Situation nicht ganz angemessen, denn gerade das, um was es sich hier handelt, das Kind und sein Schicksal und die Verletzung der Mutterliebe und des Mutterrechtes in Magda, wird mit keiner Silbe erwähnt, während die ganz allgemeine Frage des Verhaltens der Gesellschaft zu den armen Mädchen, die im Kampfe ums Dasein ihren sittlichen Halt verlieren und doch sich durchsetzen, fast in volksrednerischer Weise behandelt wird. Offenbar spricht hier der Dichter selbst durch Magdas Mund, und darum müssen wir diese seine Predigt etwas näher ansehen.

Er verlangt für die Mädchen, die allein in der Welt stehen und sich ihr Brot erkämpfen müssen, ein andres Sittlichkeitsgesetz als für die „Haustöchter", die aus den Händen des Vaters schlankweg in die des Mannes übergehen und von der Familie alles empfangen: sie belügen niemand, sie sündigen an niemand, sie stehen für sich und sind sich selbst allein verantwortlich; sie befinden sich in gewissem Sinne jenseits von Gut und Böse, sie haben sich mit ihren Leiden abzufinden und dürfen sich daher auch ihre Freuden suchen, wie und wo sie sie finden. Für sie also gilt die individualistische Moral, und niemand hat das Recht, sie anders zu wollen als sie sind.

Insbesondere ist diese Anschauung, wie aus der zweiten Rede Magdas hervorgeht, auf die Frage der geschlechtlichen Liebe zugespitzt. In Magdas Worten „Vor uns liegt nichts wie Verwelken und Verbittern, und wir sollen nicht einmal wagen dürfen, das, was wir noch haben an Jugend und überquellender Kraft, dem Manne hinzugeben, nach dem unser Wesen schreit" tritt jene naturalistische Lebensauffassung hervor, die gerade im ungebundenen, zügellosen Waltenlassen der geschlechtlichen Leidenschaften Kraft, Urwüchsigkeit und Gesundheit feierte und damit ihre dichterischen Erzeugnisse jedem wirklich

gesunden Empfinden verekelte. Sudermann hätte uns diese Tiraden Magdas ersparen können, sie verstimmen gerade deshalb so sehr, weil gar keine Veranlassung zu ihnen vorliegt. Daß auch für Mädchen, die im Kampfe des Lebens stehen, eine sittliche Auffassung des Geschlechtslebens moralische Pflicht ist, wenn sie Anspruch auf Achtung, vor allem auf Selbstachtung machen, wird durch keine Theatereffekte in Frage gestellt werden können, sonst wäre auch die Prostitution als sittlich nicht verwerflich anzusehen. Bei Magda scheint der Dichter wirklich bis hart an diese Grenze gehen zu wollen. Wenn er sie zum Schluß, um sich vor Keller zu retten, darauf hindeuten läßt, daß dieser „in ihrem Leben nicht der einzige war“, wenn er sie selbst mit diesem Bewußtsein ihre souveräne, überlegene Rolle spielen läßt mit dem Anspruch auf Achtung und Respekt, so dürfte doch Schwartzes Wort „Du Dirne!“ eine kurze, aber treffende Charakteristik Magdas enthalten, nicht bloß subjektiv im Vorstellungskreise Schwartzes, sondern auch objektiv als Bezeichnung der Tatsachen. Man hat allerdings gemeint, daß Magda hier in der äußersten Not zu einer Lüge greife, daß sie diese ihre Erniedrigung fingiere, um sich vor der Heirat mit Keller zu schützen. Aber nichts vermag diese Auffassung zu rechtfertigen. Aus der Art, wie sie vorher immer wieder von dem Auskosten jeder Schuld spricht, von ihren Sünden, die sie erdrücken würden, wenn sie hier die reuige Tochter spielen wolle, aus den letzten Verteidigungsreden selbst und endlich aus dem Umstand, daß sie mit keiner Silbe auch nur andeutet, daß sie durch eine unwahre Selbstbeschuldigung ihren Vater in den Tod getrieben habe, kurz, aus dem ganzen Ton, auf den die Figur Magdas gestimmt ist, geht für mich mit Sicherheit hervor, daß der Dichter sie wirklich als die Vertreterin und Verfechterin der freien Liebe in ihrer verwegensten Gestalt hat erscheinen lassen wollen. Allerdings nicht als Straßendirne, sondern auch hier als die Königin, die ihre Reize nach freier Neigung verschenkt, wie sie will. Aber läßt sich da wirklich eine Grenze ziehen? Konnte sie sich so fühlen, als sie um ihr Kind

hungerte und in Tingeltangeln sang? Wo war da freie Neigung vorhanden, und wo wurde sie durch die Aussicht auf Gewinn zur Marktware?

Und endlich noch eins. Ist es denkbar, daß Magda so von der Heiligkeit der Mutterliebe durchdrungen ist, daß sie mit solchem Pathos ihre sittliche Entrüstung über die Verleugnung des Kindes zum Ausdruck bringt und dies Kind selbst wie ein Heiligtum betrachtet, wenn sie als Mutter dieses Kindes die Geliebte so und so vieler andrer Männer gewesen ist?

Nein, wir können uns nicht dagegen verschließen: Sudermann hat uns mit dieser Figur der Magda, so sehr er uns in den Szenen mit Keller für sie zu erwärmen weiß, auf eine schiefe Ebene gestellt, auf der wir für unser sittliches Urteil keinen Halt mehr finden. Und wenn er uns auch im Vater einen solchen Halt zu geben scheint, so wird dieser doch auch wieder sehr schwankend dadurch, daß er in Schwartze offenbar den Typus engherziger bürgerlicher Moral verurteilen will. Das einzige wirkliche Gegengewicht müßte in dem Pfarrer liegen, der uns als weitherziger, durch und durch menschlich fühlender und doch christliche Sittlichkeit aufrichtig vertretender Mann entgegentritt. Aber seine Einwirkung beschränkt sich nur auf die Wiedervereinigung Magdas mit ihrer Familie und die Wahrung der Familienehre. Grundsätzliche Erörterungen über die sittlichen Fragen, wie der Dichter sie doch nachher der Magda in den Mund legt, sind in den Szenen zwischen ihm und Magda gänzlich vermieden.

Nur am Schluß des Ganzen könnten wir noch einen Fingerzeig des Dichters für eine ernstere Lebensauffassung finden, wenn er den Pfarrer auf Magdas Ausruf „Ich hab' ihn in den Tod getrieben — ich werd' ihn doch auch begraben dürfen" erwidern läßt: „Es wird Ihnen niemand verwehren, an seinem Sarge zu beten." Dürfen wir dies als einen Hinweis auf etwas auffassen, das der Magda nottut? Als eine Mahnung des Pfarrers zur Umkehr in religiös-sittlicher Erneuerung? Ich halte es nach Sudermanns ganzer Persönlichkeit für unwahr-

scheinlich, das Wort ist auch zu farblos und gibt doch nur die allgemeine Phrase des Volksmundes wieder, aber immerhin ist hier ein Wort gegeben, das für den, der einen befriedigenden Abschluß sucht, der Anhalt zu einem solchen werden kann.

„Abschlüsse" in den Dramen geben zu wollen, war bekanntlich seit dem Aufkommen des Naturalismus verpönt. Wie Ibsens „Nora", Hauptmanns „Kollege Krampton", ebenso Sudermanns vorangegangene Stücke uns mit einem großen Fragezeichen entlassen, wenn wir uns weiter für die Entwicklung ihrer Helden und der durch sie angeregten Fragen interessieren, so ist es auch in der „Heimat". Zwei Welten sind gegenübergestellt, es ist gezeigt, daß sie nicht beieinander existieren können. Ihr Konflikt fordert ein Opfer, dann gehen sie wieder auseinander, und jede bleibt in ihrer Sphäre, sie dürfen sich ungestraft einander nicht nähern. Jede aber soll nach ihrer Art beurteilt werden, jede hat ihre Berechtigung und Notwendigkeit; insbesondere hat die eine, die regierende, die sogenannte Gesellschaft, in ihrem pharisäischen Hochmut und in ihrer toten Gesetzlichkeit kein Recht, die andre, freie, rein individualistische zu richten. Das scheint mir die Meinung des Dichters zu sein.

Ist dies richtig, so ergibt sich auch der typische Charakter des Stückes von selbst, und daraus erklärt sich manche Härte und Unausgeglichenheit in der Charakteristik. Magda und der Oberstleutnant sind die beiden sich gegenüberstehenden Typen, und bei Magda haben wir bereits gesehen, welche individuellen Züge der Dichter im Verfolg seiner Tendenz vernachlässigt hat. Aber auch der Oberstleutnant hat solche schwachen Stellen. Er trägt Züge, die weder typisch noch individuell gerechtfertigt sind. Das ist vor allem die Ungeheuerlichkeit, die die tatsächliche Voraussetzung der ganzen Handlung bildet, die Ungeheuerlichkeit, daß er seine siebzehnjährige Tochter aus dem Hause weist in die Welt hinaus, um sich ihr Brot zu verdienen, nur weil sie den Mann nicht wollte, den er ihr bestimmt hatte, und daß er sie dann förmlich verstößt und allen

sittlichen Gefahren preisgibt, als sie zur Bühne zu gehen entschlossen ist.

Gewiß kann derartiges hier und da einmal vorkommen, aber es gehört gewiß nicht zum Typus eines engherzigen Ehrenmannes von der Art Schwartzes. Man kann auch nicht einwerfen, daß es vielleicht gerade individuell sein soll, denn für eine solche unglaubliche Handlungsweise bietet Schwartzes Wesen, wie er sich im Stücke gibt, keinen Anhaltepunkt. Daß der biedere, etwas polternde, aber doch im Grunde gute alte Herr zu einer solchen Gewissenlosigkeit und Hartherzigkeit fähig sein und nachher nicht einmal Gewissensbisse darüber empfinden sollte, ist schlechterdings unbegreiflich. Der Gedanke an Magda nagt freilich an ihm, aber nicht, weil er sich etwas vorzuwerfen hat, sondern nur, weil er eine ungeratene Tochter besitzt. Und selbst unter der berechtigten, furchtbaren Anklage Magdas verrät nichts in ihm, daß er sich getroffen fühle und eine Verpflichtung spüre, Magda mit aller bisher so verleugneten väterlichen Liebe zu stützen und zu tragen, sondern er klebt starr an seinem Ehrbegriff als der allein Beleidigte und Beschimpfte. Es ist kaum begreiflich, daß der Dichter, wenn er Schwartze nun einmal so zeichnen wollte, sich hier die Gelegenheit entgehen ließ, Gericht über den durch Standesvorurteile verhärteten Tyrannen zu halten. Dann hätte freilich eine ganz andre Wendung herbeigeführt werden müssen auf Grund gegenseitiger Erkenntnis der Schuld, die die einzige Grundlage der Versöhnung bieten konnte. Aber eine derartige tiefere Erfassung des Problems lag dem Dichter fern; nicht Versöhnung war sein Ziel, sondern Trennung, und dies hat ihn zu dem Fehler verleitet, in seine beiden Helden eine Zwiespältigkeit zu bringen. Bei beiden stimmt die im Verlauf der Handlung auftretende Haltung nicht überein mit den in der Vorgeschichte liegenden, für die Handlung notwendigen Voraussetzungen, und die durch diese Tatsachen der Vorgeschichte bedingten Probleme werden infolge einer gewissen Tendenz des Dichters gar nicht erkannt oder doch nur oberflächlich berührt.

So ergibt sich auch hier wieder die Erfahrung, die wir bei allen Sudermannschen Dichtungen machen, daß des Dichters sittlicher und philosophischer Anschauungskreis nicht tief genug geht, um ein Lebensproblem wirklich innerlich zu erfassen, zu entfalten und einer befriedigenden Lösung entgegenzuführen, obwohl er psychologisches Interesse, spannenden Aufbau innerer und äußerer Handlung und große, gehaltvolle Bühnenwirkungen stets in reichem Maße zu erzielen weiß. Ich bin weit entfernt davon, vom Dichter Lösungen in christlich-sittlichem Sinne verlangen zu wollen, aber das Problem, das sich aus der Anlage des Ganzen ergibt, sollte klar aufgefaßt und einheitlich und folgerichtig entwickelt werden.

Wir sind zu einem Ergebnis gekommen, das die im vierten Akte deutlich hervortretende Lebensanschauung des Dichters ablehnt, wir müssen noch mehr bedauern, daß diese Einmischung der Tendenz das groß, interessant und künstlerisch angelegte Werk im Grunde zerstört; trotzdem bleibt „Heimat“ eine der bedeutendsten Erscheinungen der neueren dramatischen Dichtung und wird immer wieder das Interesse nicht nur für Darstellerinnen der Magda, sondern auch für den Gegenstand und seine Behandlung in den ersten drei Akten fesseln.

Druck von B. G. Teubner in Dresden.



